John Rewald

istoria impresionismului

Editura Meridiane

John Rewald

istoria impresionismului

Vol. II

Traducere de
IRINA MAVRODIN

Scanned with OKEN Scanner

ARGENTEUIL. CAILLEBOTTE ȘI CHOCQUET. VÎNZĂRI LA LICITAȚIE ȘI NOI EXPOZIȚII. PAMFLETUL LUI DURANTY: „NOUA PICTURĂ"

Cuvîntul *impresionism*, inventat în batjocură, va fi curînd acceptat de grupul de pictori. În ciuda repulsiei manifestate de Renoir față de tot ceea ce putea face să se creadă că sînt o nouă școală artistică, a ostilității lui Degas, care nu admitea aplicarea acestui termen la arta sa, și a încăpățînării lui Zola de a-i numi pe acești pictori „naturaliști", noul cuvînt era cel care avea să se impună. Deși încărcat de ridicol și destul de vag, acest termen părea la fel de bun ca oricare altul pentru a sublinia elementul comun al căutărilor lor. Nici un termen, de fapt, nu putea pretinde să definească cu precizie tendințele unui grup de pictori care își puneau propriile senzații deasupra oricărui program artistic. Dar oricare ar fi fost semnificația cuvîntului „impresionism" la origine, adevăratul său sens urma să fie formulat nu de către criticii ironici, ci de pictorii înșiși. Așa se face că prima definiție a termenului a fost dată în cercul și cu con-

Scanned with OKEN Scanner

Pe copertă :

AUGUSTE RENOIR

Portretul Jeannei Samary, 1877

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

1874–1877

ARGENTEUIL. CAILLEBOTTE ŞI CHOCQUET. VÎNZĂRI LA LICITAŢIE ŞI NOI EXPOZIŢII. PAMFLETUL LUI DURANTY: „NOUA PICTURĂ“

Cuvîntul *impresionism*, inventat în batjocură, va fi curînd acceptat de grupul de pictori. În ciuda repulsiei manifestate de Renoir faţă de tot ceea ce putea face să se creadă că sînt o nouă şcoală artistică, a ostilităţii lui Degas, care nu admitea aplicarea acestui termen la arta sa, şi a încăpăţînării lui Zola de a-i numi pe aceşti pictori „naturalişti“, noul cuvînt era cel care avea să se impună. Deşi încărcat de ridicol şi destul de vag, acest termen părea la fel de bun ca oricare altul pentru a sublinia elementul comun al căutărilor lor. Nici un termen, de fapt, nu putea pretinde să definească cu precizie tendinţele unui grup de pictori care îşi puneau propriile senzaţii deasupra oricărui program artistic. Dar oricare ar fi fost semnificaţia cuvîntului „impresionism“ la origine, adevăratul său sens urma să fie formulat nu de către criticii ironici, ci de pictorii înşişi. Aşa se face că prima definiţie a termenului a fost dată în cercul şi cu con-

Scanned with OKEN Scanner

simţămîntul lor. O va propune un prieten al lui Renoir. „Impresioniştii se deosebesc de ceilalţi pictori prin aceea că tratează un subiect pentru culoare şi nu în sine.“ (1).

În strădania de a atinge acest scop şi de a găsi o expresie mai fidelă primei impresii pe care o suscită aparenţa lucrurilor, impresioniştii creaseră un stil nou. Părăsind complet principiile tradiţionale, elaboraseră un stil care să le permită să urmeze în deplină libertate calea descoperirilor sugerate de sensibilitatea lor puternică. Procedînd în acest fel, renunţau la orice pretenţie de a recrea realitatea. Renunţînd la obiectivitatea realismului, aleseseră din realitate un singur element — lumina — pentru a interpreta întreaga natură (2).

Acest punct de vedere îi făcuse treptat pe pictori să adopte un nou colorit şi să inventeze o tehnică nouă, adaptată eforturilor lor de a capta jocul fluid al luminii. Observarea atentă a luminii îi făcuse să suprime tradiţionalele umbre negre şi să adopte culori deschise. Tot ea îi făcuse să subordoneze noţiunea abstractă de culoare locală efectului atmosferic general. Aplicînd culoarea în tuşe perceptibile, reuşiseră să îndulcească contururile obiectelor, făcîndu-le să se contopească cu mediul înconjurător. Această tehnică le îngăduise de asemeni să introducă o culoare în zona altei culori, fără să o degradeze sau să o piardă, diversificînd astfel coloritul. Dar mai ales mulţimea tuşelor aparente şi a contrastelor dintre ele contribuiseră la exprimarea sau la sugerarea activităţii, vibraţiei luminii şi, într-o oarecare măsură, la recrearea lor pe pînză (3). Pe de altă parte, acest fel de a picta cu tuşe mici şi energice părea să convină cel mai bine eforturilor lor de a surprinde aspectele cele mai schimbătoare. Dat fiind că mîna este mai înceată decît ochiul — prompt în a percepe efectele instantanee — era esenţială găsirea unei tehnici care să permită pictorilor un lucru rapid, prin care să-şi poată traduce percepţiile fără prea mare întîrziere. Făcînd aluzie la aceste probleme,

Scanned with OKEN Scanner

Renoir avea obiceiul să spună: „Cînd pictezi în aer liber, trișezi tot timpul“ (4). Totuși, „a trișa“ înseamnă aici doar a alege din multitudinea aspectelor pe care le oferă natura, în scopul de a transpune miracolele luminii într-un limbaj de culori și cu două dimensiuni, și, de asemenea, de a reda aspectul ales prin tonurile și execuția care se apropiau cel mai mult de impresia primită.

Publicul, evident, nu era încă pregătit să le accepte inovațiile, dar impresioniștii, după ce își experimentaseră metodele individual și colectiv, erau siguri că au realizat un mare progres în reprezentarea naturii în comparație cu epoca maeștrilor lor, Corot, Courbet, Jongkind și Boudin. Ostilitatea generală nu le putea zdrucina convingerile, dar putea să le facă viața foarte grea, și le-o și făcea. Totuși ei acceptă cu stoicism, fără ca vreodată să se abată din drum, o situație aproape unanim dezaprobată. Și dacă îți trebuia mult curaj ca să urmezi un drum pîndit de sărăcie, cît de curajos trebuia să fii ca să continui, ani nenumărați, o muncă necrezut de grea, care nu găsea la public nici cel mai mic ecou. Cînd renunți la aprobarea celor din jur, trebuie și să ai forța să-ți depășești propriile îndoieli și să mergi înainte singur, fără să ai alt sfătuitor decît pe tine însuți. Fără să ezite, impresioniștii își vor continua, într-o totală izolare, eforturile lor creatoare, întocmai ca o trupă de actori care ar juca seară de seară în fața unei săli goale.

Nu există probabil nici un loc care să se identifice mai bine cu impresionismul decît Argenteuil, unde au pictat toți impresioniștii și unde, mai ales în 1874, s-au dus să picteze Monet, Renoir și Manet. După închiderea expoziției, Monet avînd din nou dificultăți cu proprietarul său, Manet, datorită unor prieteni, i-a găsit o nouă locuință în Argenteuil. Renoir venea aici adeseori și picta din nou alături de Monet, alegînd aceleași motive; Manet însuși se va hotărî curînd să-și petreacă cîteva săptămîni la Argenteuil.

Scanned with OKEN Scanner

Aici, privindu-l pe Monet cum pictează, Manet este definitiv cîştigat de pictura în aer liber. Adoptă culori mai deschise şi tuşe mai delicate, dar fiind mai puţin interesat de peisajul pur, preferă să picteze oameni în mijlocul naturii. Servindu-se pentru compoziţiile sale de modele sau de prieteni, îi plasa pe un fond natural — grădină, ţărm sau rîu, străduindu-se să realizeze unitatea dintre figuri şi peisajul înconjurător, problemă care îi preocupase atît de mult şi pe Bazille, Monet, Renoir şi Berthe Morisot. Astfel, Manet o pictează într-o zi pe doamna Monet în grădină împreună cu fiul ei, amîndoi aşezaţi sub un copac, în timp ce Monet se ocupa de grădinărit. Cînd Renoir soseşte şi-l vede pe Manet lucrînd, scena i se pare de un farmec atît de irezistibil încît îl roagă pe Monet să-i împrumute paleta, pînză şi culori, pentru ca să picteze acelaşi motiv alături de Manet. Mai tîrziu Monet va povesti cum Manet a început să se uite spre Renoir „cu coada ochiului“ şi cum, din cînd în cînd, se apropia de tabloul acestuia. Atunci schiţa o grimasă, se apropia discret de mine şi-mi sufla la ureche, arătînd spre Renoir: „N-are deloc talent, băiatul ăsta! Tu, care îi eşti prieten, spune-i să renunţe la pictură“ (5).

Renoir este însă foarte mulţumit de tabloul său, pictat într-o singură şedinţă, şi fiindcă o reprezenta pe soţia lui Monet, i-l oferă imediat prietenului său care, treptat, va strînge o adevărată colecţie de portrete ale lui Camille. Renoir, Monet şi soţia acestuia erau legaţi printr-o prietenie adîncă, temeinic consolidată de-a lungul zilelor bune şi rele, căreia farmecul liniştit al lui Camille, vederile realiste ale lui Monet, fericita nepăsare a lui Renoir îi dădea un caracter deosebit, intim şi totodată plin de contraste.

Şi dacă Manet nu avea prea multă simpatie pentru Renoir, el îl aprecia cu siguranţă pe Monet, atît ca om cît şi ca artist. Forţa de caracter şi talentul robust al lui Monet îl impresionau pe Manet şi îi inspirau admiraţie. În timp ce Manet este profund preocupat de atitudinea publicului,

Scanned with OKEN Scanner

Monet, în ciuda tuturor dificultăţilor pe care le întîmpina, rămîne total indiferent la succes, şi, deşi plin de ambiţie, se arată preocupat numai de arta sa. În tablourile sale făcute la Argenteuil, în 1874, Monet ajunge la o luminozitate mai mare ca oricînd. Culorile sale sînt mai deschise şi mai bogate, execuţia plină de forţă. Efectele nu sînt, ca la Manet, produse de cîteva accente strălucitoare plasate în mijlocul unor armonii în general sobre: întreaga sa gamă de valori se eşalonează printre tentele deschise, de o mare puritate, cea mai vie constituind nota dominantă.

În timpul verii pe care o petrec împreună la Argenteuil, Manet lucrează cîteva portrete ale lui Monet şi ale soţiei sale, pe care îi reprezintă de două ori în corabia-atelier a lui Monet. Inspirat, fără îndoială, de faimosul *Betin* al lui Daubigny, Monet pusese să i se construiască o corabie asemănătoare, destul de mare ca să se poată culca în ea. Din acest atelier plutitor îi plăcea să observe „efectele de lumină de la un crepuscul la altul...“ (6). Mai tîrziu va face pe acest vas cîteva călătorii, ducîndu-şi odată familia pînă la Rouen. În mai multe tablouri pictate la Argenteuil apare mica ambarcaţiune, cu cabina sa de lemn vopsită în verde-albastru, ancorată printre corăbiile cu pînze.

Deşi faptul nu e consemnat nicăieri, este posibil ca Monet să fi fost ajutat la construirea acestei mici corăbii de un vecin din Argenteuil pe care-l cunoscuse în această perioadă. Gustave Caillebotte, de meserie inginer, se specializase în construcţii navale şi poseda mai multe iahturi; în timpul liber picta. Entuziasmul lor comun pentru pictură şi navigaţie creează între cei doi bărbaţi o adevărată prietenie, căreia i se va alătura curînd şi Renoir, ce va porni să navigheze pe Sena împreună cu Caillebotte (7).

Celibatar bogat, trăind liniştit în împrejurimile Parisului şi ocupîndu-şi timpul cu grădinăritul, pictura şi construirea de vase, Caillebotte era un om modest a cărui experienţă pare că a

Scanned with OKEN Scanner

fost radical transformată de noile sale prietenii. Semănînd destul de mult, prin situaţie şi caracter, cu Bazille — avea aceeaşi judecată limpede şi calmă şi aceeaşi loialitate de nezdruncinat — avea curînd să-şi ocupe în cadrul grupului locul de bun camarad şi de protector. Începe să cumpere tablouri de Renoir şi de Monet pentru că îi plăceau şi pentru că voia să le vină pictorilor în ajutor; iar ajutorul său era adeseori nespus de necesar.

Renoir este singurul care reuşeşte, din cînd în cînd, să vîndă cîteva tablouri, în primul rînd pentru că, pe lîngă peisaje, picta portrete şi nuduri, şi pentru că tablourile sale aveau un aspect plăcut şi un farmec pe care nu-l negau nici chiar cei care erau ostili impresionismului în general. Tînguindu-se, e drept, Moş Martin, de exemplu, va plăti patru sute douăzeci şi cinci de franci pentru *Loja* lui Renoir, expusă în atelierul lui Nadar, deşi refuză să cumpere vreun tablou de Pissarro. Ba chiar va spune tuturor că Pissarro nu are nici o şansă să se impună dacă va continua să picteze în stilul său „greoi şi comun“ şi folosind tonuri murdare (8).

Incapabil să-şi cîştige cele necesare traiului, Pissarro părăsise localitatea Pontoise şi se dusese împreună cu soţia şi copiii la ferma prietenului său Piette, din Montfoucault. În timp ce Durand-Ruel nu mai era în măsură să-i ajute pe pictori, care-şi găseau tot mai greu cumpărători pentru tablourile lor, costul vieţii creştea mereu, ameninţîndu-le însăşi existenţa.

„Costul vieţii creşte aici în mod înspăimîntător, scrie una dintre mătuşile lui Pissarro către un nepot rămas la Saint-Thomas, începînd cu impozitele pe apartamente care s-au dublat aproape şi terminînd cu hrana în general. Noile impozite de după război au dus la o creştere a preţului tuturor produselor alimentare. Ca să-ţi faci o idee: cafeaua, care era doi franci livra, costă acum trei franci şi douăzeci de centime, vinul a ajuns de la optzeci de centime la 1 franc litrul, zahărul de la şasezeci de centime la optzeci,

Scanned with OKEN Scanner

şi aşa mai departe; carnea este de asemeni foarte scumpă, brînza, untul, ouăle s-au scumpit în aceeaşi proporţie. Dacă faci cea mai mare economie, supravieţuieşti, dar trăind prost. Afacerile stagnează, din care pricină tinerii noştri sînt amărîţi" (9).

În mijlocul acestei stări deprimante, situaţia financiară a asociaţiei formate de către pictori la începutul anului este atinsă de criza generală.

La 10 decembrie 1874, Renoir îi convoacă printr-o scrisoare pe toţi membrii *Societăţii anonime cooperatiste a Artiştilor Pictori, Sculptori Gravori etc. cu capital şi personal variabil* la o adunare generală fixată pe data de 17 decembrie, în atelierul său din strada Saint-Georges nr. 35. Pissarro, aflat la Montfoucault, la prietenul său Piette, şi Brandon, care era bolnav, se scuză că nu pot să participe. Sînt prezenţi Molins, Cals, Rouart, Monet, Degas, Latouche, Bureau, Sisley, Robert, A. Ottin, L. Ottin, Colin şi Béliard care, numindu-l pe Renoir preşedinte al şedinţei, ascultă raportul asupra situaţiei financiare a Societăţii. Află astfel că — după plata tuturor datoriilor externe — datoriile rămase se ridicau încă la 3.713 franci (bani avansaţi de societari), în timp ce, în casă, nu mai erau decît 227,99 franci. Fiecare membru trebuia deci să dea o sumă de 184,50 franci pentru a se putea solda datoriile din interior şi a se reconstitui fondul social. În faţa acestei stări de lucruri, necesitatea lichidării societăţii li se pare tuturor urgentă. Este propusă, pusă la vot şi adoptată în unanimitate. Se hotărăşte ca sumele vărsate de societari pentru cotizaţia din cel de al doilea an să le fie înapoiate şi este numită o comisie de lichidare compusă din Bureau, Renoir şi Sisley (10).

Între timp, Pissarro era ocupat cu redactarea statutului unei noi societăţi, *Unirea*, la care aveau să adere Cézanne, Béliard, Latouche şi alţi artişti care nu erau membrii primei asociaţii. Lupta trebuia continuată şi, în ciuda primului eşec, ostilitatea publicului trebuia înfrîntă.

Scanned with OKEN Scanner

Publicul se interesa de artă mai puțin decît întotdeauna, iar slabul interes pe care îl manifesta în această direcție era acordat în exclusivitate maeștrilor academiei, ale căror lucrări păreau să constituie un plasament sigur. „Îți trebuie o mare doză de curaj ca să te ocupi de pictură în aceste vremuri de delăsare și de indiferență", scria Boudin către un prieten (11). În această situație grea, Renoir îi convinge pe Monet și pe Sisley că cel mai bun mijloc de a-și procura ceva bani ar fi acela de a organiza o vînzare la Hôtel Drouot. Erau obligați să ia această hotărîre și de faptul că lichidarea Societății și un mare număr de greutăți făceau imposibilă organizarea unei a doua expoziții a grupului înainte de toamna anului 1875. Or, se pare că nu erau în măsură să aștepte pînă atunci.

Deși se născuse în bogăție, Sisley își văzuse tatăl pierzîndu-și averea în urma speculațiilor și a pagubelor din timpul războiului și al Comunei. Era deci în prezent la fel de sărac ca și ceilalți, trebuind totodată să-și întrețină soția și pe cei doi copii ai săi. Celor trei prieteni li se alătură Berthe Morisot care, în decembrie 1874, se căsătorise cu Eugène Manet, fratele pictorului. Ea nu avea nevoie de bani, dar nu voia să se desolidarizeze de confrații săi. Hotărîtă să le împărtășească soarta, va participa curajos la tentativa lor.

Spre a-i ajuta să capteze atenția publicului, Manet scrie în numele prietenilor săi o scrisoare către criticul de la *Le Figaro*, foarte temutul și deloc simpaticul Albert Wolff, care se considera omul cel mai spiritual din Paris. Condeiul său sever consacra și distrugea reputațiile zilei. „Prietenii mei, domnii Monet, Sisley, Renoir și doamna Berthe Morisot, explică Manet, vor organiza o expoziție și o vînzare în sala Drouot. Unul dintre acești domni vă va aduce un catalog și o invitație. Mi-a solicitat această scrisoare de recomandare către d-voastră. Poate că nu vă place încă acest gen de pictură; dar, sînt sigur, vă va place curînd. Pînă atunci, vă rog să aveți

Scanned with OKEN Scanner

amabilitatea de a vorbi puțin despre ea în *Le Figaro*“ (12).

Nota care va apare în *Le Figaro* dezamăgește speranțele lui Manet. Iată ce se spune aici, între altele: „Este, poate, o bună afacere pentru cei care speculează asupra artei viitorului“. În concluzie se face următoarea rezervă: „Impresia pe care ne-o lasă impresioniștii este cea pe care ne-ar trezi-o o pisică ce s-ar plimba pe claviatura unui pian, sau o maimuță care ar fi pus stăpînire pe o cutie de culori.“

Vînzarea are loc la 24 martie 1875. Erau expuse șaptezeci de lucrări: Sisley trimisese douăzeci și una. Monet douăzeci, Renoir douăzeci și Berthe Morisot douăsprezece (dintre care șapte pasteluri și acuarele). Într-o prudentă introducere la catalog, Philippe Burty spunea: „Amatorii de pictură... își amintesc de expoziția organizată anul trecut de un grup de artiști sistematic excluși de la Salon... Această expoziție i-a atras pe unii dintre acei curioși a căror părere contează și are precădere; a primit din partea criticii independente sfaturi sau elogii. Această încercare trebuia să se repete în primăvara acestui an. Să sperăm că diferitele piedici pe care le-a întîmpinat nu o vor face să întîrzie decît cel mult pînă în toamna viitoare.“ Comentînd tablourile, criticul scria: „Sînt ca niște mici cioburi din oglinda vieții universale, iar lucrurile mereu schimbătoare și colorate, subtile și pline de farmec ce se reflectă în ea au tot dreptul să fie celebrate“ (14).

Vînzarea, la care Durand-Ruel participă în mod oficial, în calitate de expert, este prilejul unor atacuri de o violență fără precedent. Pentru ca altercațiile să nu degenereze în adevărate încăierări, conducătorul licitației a fost obligat să cheme poliția. Publicul, furios împotriva puținilor apărători ai nefericiților pictori, dorea să împiedice vînzarea și scotea urlete la fiecare sumă pronunțată (15). Aflîndu-se în imposibilitate de a cumpăra pentru el însuși, Durand-Ruel era martorul neputincios al acestui spectacol și

Scanned with OKEN Scanner

privea cum tablourile prietenilor săi se vînd la sume derizorii. A răscumpărat totuşi pentru ei un oarecare număr de tablouri, vîndute la licitaţie la preţuri care abia acopereau costul ramelor.

Berthe Morisot a obţinut, comparativ, cele mai bune preţuri: o medie de două sute cincizeci de franci, preţul cel mai mare fiind de patru sute optzeci de franci iar cel mai mic de optzeci de franci. Preţurile obţinute de Monet au variat între o sută şaptezeci şi cinci şi trei sute douăzeci şi cinci de franci, cele obţinute de Sisley între cincizeci şi trei sute. Renoir, lucru surprinzător, a obţinut cele mai scăzute preţuri. Zece dintre tablourile sale nu au atins nici o sută de franci şi alte cîteva a trebuit să le cumpere el însuşi. Printre tablourile lui Renoir se aflau o versiune redusă a *Lojei*, *Izvorul*, pe care s-a hotărît să-l păstreze pentru că preţul nu a urcat la mai mult de o sută zece franci şi *Pont-Neuf*, care s-a vîndut cu trei sute de franci. Suma netă obţinută din vînzare a fost de unsprezece mii patru sute nouăzeci şi unu de franci (ea cuprinzînd şi tablourile cumpărate de pictori); preţul mediu a fost de o sută şaptezeci şi trei de franci. Pictorii nu numai că obţinuseră mai puţin de jumătate din preţurile pe care tablourile lor le atinseseră mai înainte, dar se expuseseră, încă o dată, batjocorii publicului.

Duret şi Caillebotte făceau parte dintre puţinii prieteni care încercaseră să ridice preţul la licitaţie şi care cumpăraseră cîteva tablouri. Dar printre cumpărători putea fi văzut şi un bărbat pe care nu-l cunoştea nimeni, Victor Chocquet. Avea să povestească mai tîrziu că voise să viziteze expoziţia din atelierul lui Nadar, dar că prietenii îl convinseseră să nu se ducă. Nu reuşiseră însă să-l împiedice să vină la licitaţie, unde va cumpăra un tablou de Monet înfăţişînd localitatea Argenteuil. Cînd, mai tîrziu, va fi prezentat pictorului, va exclama cu lacrimi în ochi: „Cînd mă gîndesc că am pierdut un an, că aş fi putut să vă cunosc pictura cu un an mai devreme.

Scanned with OKEN Scanner

Cum de-au putut să mă lipsească de o asemenea plăcere!“ (16).

Simplu inspector de vamă, Chocquet avea suflet de adevărat colecţionar, preferînd să-şi facă singur descoperirile, neluînd drept ghid decît gustul şi plăcerea sa proprie, negîndind niciodată să speculeze şi dezinteresîndu-se complet de ceea ce făceau sau gîndeau ceilalţi. Deşi posibilităţile sale erau limitate, reuşise, dar cu cîtă răbdare, să-şi alcătuiască treptat o foarte frumoasă colecţie de tablouri de Delacroix. Neputînd să uite că în urmă cu treisprezece ani Delacroix, bătrîn, refuzase să facă portretul soţiei sale, Chocquet era acum hotărît să prevină un asemenea risc. Descoperind la Renoir unele calităţi care i-l aminteau pe idolul său, îi scrie chiar în seara licitaţiei. „Îmi făcea, va spune mai tîrziu Renoir, tot felul de complimente în legătură cu pictura mea şi mă ruga să consimt să pictez portretul doamnei Chocquet“ (17). Renoir acceptă imediat. După puţin timp îi face lui Chocquet o vizită în apartamentul său din strada Rivoli cu vedere spre grădina Tuileries, pentru a organiza viitoarele întîlniri. Colecţionarul dorea ca soţia sa să pozeze în aşa fel încît în fundul tabloului lui Renoir să apară unul dintre tablourile lui Delacroix. „Vreau să vă am împreună, pe dumneavoastră şi pe Delacroix“, spunea el (17).

Renoir este profund mişcat de sinceritatea, entuziasmul şi călduroasa simpatie a lui Chocquet. Între ei se va naşte curînd o mare prietenie şi, ca urmare, Renoir va picta două portrete ale colecţionarului. Pictorul era nerăbdător să-l prezinte pe noul său admirator prietenilor săi, căci spiritul de camaraderie care-i unea era atît de mare, încît nici unul nu se gîndea numai la sine ci încerca întotdeauna să-i facă şi pe ce ceilalţi să profite de noile sale cunoştinţe. Oricît de imperioasă ar fi fost nevoia fiecăruia dintre ei de a vinde, fiecare împărţea cu ceilalţi membri ai grupului binefacerile unui nou protector, sfătuindu-şi chiar prietenii în legătură cu preţurile pe care să le ceară. Manet însuşi atîrna uneori

Scanned with OKEN Scanner

tablouri de-ale confraților în atelierul său, pentru ca eventualii cumpărători să le poată vedea. Lui Renoir i se pare deci foarte firesc să-l ducă pe Chocquet la prăvălia lui Tanguy, pentru a-i arăta lucrările lui Cézanne.

În ciuda modestei subvenții pe care o primea de la tatăl său, Cézanne era mai puțin strîmtorat decît ceilalți, el putînd cel puțin să conteze pe o sumă fixă. În 1875 locuia la Paris, pe Quai d'Anjou, în apropiere de Guillaumin, cu care se ducea uneori să picteze pe malul Senei. Renoir știa că nimic nu-l putea stimula mai mult pe Cézanne decît faptul de a-și găsi un nou admirator. Într-o scrisoare către mama sa, Cézanne spusese: „Pissarro are o părere bună despre mine, care am o foarte bună părere despre mine însumi. Încep să mă consider mai puternic decît toți cei care mă înconjoară..." (18) Dar trăia mult mai izolat decît ceilalți și avea puțini prieteni care să-i împărtășească părerile. Chocquet, dacă aprecia arta lui Cézanne, putea să devină un factor important în viața pictorului. Și Renoir ghicise bine. La Tanguy, Chocquet cumpără pe dată un tablou de Cézanne, exclamînd: „Ce bine va arăta între un Delacroix și un Courbet (17). După puțin timp, colecționarul îl întîlnește pe Cézanne prin intermediul lui Renoir, iar Cézanne, la rîndul său, îl duce pe Chocquet să ia masa la Monet, la începutul anului 1876.

Anul 1875 fusese foarte greu pentru Monet: fusese obligat, în mai multe rînduri, să împrumute bani la diferiți prieteni. Nu o dată făcuse apel la Manet, căruia îi scrie în iunie: „O duc din ce în ce mai greu. De alaltăieri, nu mai am nici un ban și nici credit, nici la măcelar și nici la brutar. Deși am încredere în viitor, prezentul, după cum vezi, e greu de îndurat... Nu poți cumva să-mi trimiți prin poștă o hîrtie de douăzeci de franci? M-ar ajuta să mă descurc pentru moment" (19).

În toamna anului 1875 Manet pleacă pentru un scurt răstimp la Veneția și deci nu-și mai poate ajuta prietenul. Pictorul apelează cu insistență

la doctorul român de Bellio, care cumpărase faimosul tablou *Impresie, Răsărit de soare*, și la Emile Zola, ale cărui romane începeau să se vîndă. Acestuia din urmă Monet îi scrie în 1876: „Vrei și poți să-mi faci un mare serviciu? Dacă nu plătesc pînă mîine, marți seara, suma de șase sute de franci, mobila și tot ce am vor fi vîndute și vom rămîne pe drumuri. N-am nici măcar un ban din această sumă. Toate rezolvările pe care contam s-au amînat pentru moment. Sînt disperat la gîndul de a-i dezvălui soției mele realitatea. Încerc să fac un ultim efort și vin la tine cu speranța că poate vei vrea să-mi împrumuți două sute de franci. Ar fi o sumă datorită căreia aș obține poate un oarecare răgaz. Nu îndrăznesc să vin eu însumi. Aș fi în stare să te văd fără să îndrăznesc să-ți spun motivul vizitei mele. Aștept un cuvînt de răspuns și te rog în orice caz să nu mai pomenești nimănui despre asta, căci e întotdeauna un cusur să te afli la strîmtoare“ (20).

Probabil cam în aceeași perioadă Monet i se adresează și doctorului de Bellio: „Sînt cum nu se poate mai nenorocit; tot ce posed va fi scos la vînzare tocmai acum cînd să-mi aranjez treburile. Odată aruncat în stradă și lipsit de toate, nu-mi va mai rămîne de făcut decît un lucru: să primesc o slujbă, oricare ar fi ea“ (21). Fără îndoială că prietenii lui Monet reușesc să-l scape de sechestru, dar cu aceasta dificultățile financiare ale pictorului nu iau nicidecum sfîrșit, dovadă că la nașterea celui de-al doilea copil al său Monet avea să-i scrie lui Zola din nou: „Vrei să-mi faci un serviciu? N-avem în casă nici un ban, și nici chiar de mîncare pentru astăzi. Pe lîngă asta, soția mea e bolnavă și are nevoie de îngrijire, căci poate știi că a născut cu bine un băiețel de toată frumusețea. Vrei să-mi împrumuți doi sau trei ludovici, sau chiar unul? Dacă ți-e greu, aș putea să ți-i înapoiez cam peste cincisprezece zile. Ne-ai face un foarte mare serviciu, căci am alergat ieri toată ziua fără să găsesc vreun ban“ (22).

BIBLIOTECA MUNICIPALĂ IAȘI
318.214

Scanned with OKEN Scanner

Din 1875, soţia lui Monet era bolnavă; grijile şi lipsurile nu puteau să nu-i agraveze starea. Cînd moare, în 1879, un an şi jumătate după ce dăduse naştere celui de-al doilea fiu al lor, de Bellio primeşte un bilet: „Îţi cer un nou serviciu; acela de a scoate de la Muntele de Pietate, folosind chitanţa pe care ţi-o trimit, un medalion: este singura amintire pe care soţia mea a putut s-o păstreze şi aş vrea să i-l pun la gît înainte de a mă despărţi de ea pentru totdeauna“ (23).

Dar, deşi hărţuit fără întrerupere, Monet nu a încetat niciodată să lucreze. Contemplînd-o dimineaţa pe Camille pe patul de moarte, îşi dă seama că, în ciuda mîhnirii sale adînci, privirea îi este preocupată de culoarea pe care o căpătase chipul ei tînăr. Înainte de a se fi hotărît să-i facă un ultim portret observase instinctiv tonalităţile de albastru, galben şi gri ale morţii. Cu groază se simţea prizonierul experienţelor sale vizuale şi îşi compara soarta cu cea a animalului osîndit să care poveri o viaţă întreagă (24).

Viaţa lui Manet, dimpotrivă, era îmbelşugată, deşi lipsită de satisfacţiile amorului propriu. Pictorul îşi va petrece vara anului 1876 la Montgeron, la proprietatea colecţionarului Hoschedé. Îl întîlneşte aici din nou pe Carolus-Duran, care locuia în vecinătate, şi-i face portretul. Carolus-Duran părăsise de mult calea căutărilor şi a lucrului original pentru a urma drumul succesului facil. Datorită virtuozităţii sale devenise repede celebru ca pictor monden, iar Manet nu se putea împiedica să admire cariera confratelui său. De fapt îşi dorea acelaşi fel de succes. Ţelul suprem al unui artist din vremea sa i se părea că este acela de a fi recunoscut de mulţime, de a ocupa o poziţie socială ca pictor, de a obţine medalii şi poate chiar panglica roşie a Legiunii de Onoare. În timp ce atîţia oameni mediocri îşi realizau această ambiţie, nu înţelegea de ce el, care le era superior, nu este răsplătit în acelaşi fel. Dar nu sosise încă vremea.

Scanned with OKEN Scanner

Ca să evite refuzurile, Manet nu trimisese la Salonul din 1875 decît un singur tablou, şi anume un tablou pictat cu un an în urmă la Argenteuil. Lucrarea sa, deşi admisă, este din nou ţinta unor atacuri violente şi nu se bucură deloc de favorurile publicului. Admirabilul Castagnary se ridică atunci încă o dată împotriva acelora care îşi băteau joc de Manet, scriind: „De cînd expune nu a meritat nici o medalie? Este şeful unei şcoli şi exercită o influenţă incontestabilă asupra unui anume grup de artişti. Fie şi numai prin aceasta, locul său în istoria artei contemporane este asigurat. În ziua în care se va scrie despre evoluţia sau despre devierile din pictura franceză a secolului al XIX-lea, va putea fi neglijat domnul Cabanel, dar va trebui să se ţină seamă de domnul Manet..." (25).

Totuşi onorurile oficiale îi sînt acordate lui Cabanel. Împins de ambiţie, Manet va încerca să se apropie de cei care aveau un cuvînt hotărîtor de spus în cadrul Salonului, nu numai reluînd relaţia cu Carolus-Duran, dar începînd chiar să picteze un portret al temutului critic Albert Wolff, care renunţă însă curînd să-i mai pozeze. Dar, în ciuda tentativelor sale de a se face acceptat de cercurile oficiale, Manet nu încetează să dea dovezi de profundă simpatie faţă de Monet. Îl ajută în mai multe rînduri, căci numărul protectorilor săi fiind foarte limitat, Monet trebuia să facă apel mereu la aceleaşi persoane, şi anume la Manet, Zola sau Bellio, la Duret sau la Caillebotte, la Hoschedé, la cîntăreţul Faure, la editorul Charpentier, care începea să cumpere tablouri impresioniste, sau la Victor Chocquet.

Deşi mare admirator al lui Monet şi al lui Renoir, Chocquet era în primul rînd entuziasmat de pictura lui Cézanne, care i-a făcut portretul de mai multe ori, dar niciodată pe cel al soţiei sale. De-a lungul a nenumăraţi ani de prietenie, Chocquet va adăuga un mare număr de opere de Cézanne la colecţia sa de tablouri de Delacroix, completînd-o cu alte opere impresioniste, în special de Renoir şi Monet (26).

Scanned with OKEN Scanner

Întîlnirea cu Chocquet reprezintă de fapt singurul avantaj pe care pictorii îl au de pe urma licitației din 1875. Prețurile derizorii obținute îi fac să renunțe la hotărîrea lor de a organiza, în același an, o nouă expoziție de ansamblu, proiect pe care Burty îl anunțase în introducerea la catalog. Abia în 1876 se hotărăsc să înfrunte publicul cu o a doua expoziție. Dar numărul participanților este de data aceasta considerabil de mic, mulți dintre cei care expuseseră în 1874 nevrînd să se mai compromită în tovărășia impresioniștilor.

De Nittie nu uitase cît de rău fusese tratat. Dornic, pe de altă parte, să obțină Legiunea de Onoare, preferă să se abțină. Astruc și alți treisprezece pictori, printre care Bracquemond și Boudin, fac la fel. Guillaumin, căruia slujba de la primăria Parisului îi lăsa prea puțin timp să picteze, nu participă la expoziție, ca și Cézanne ce se afla din nou în sudul Franței și care se hotărîse să trimită un tablou la Salon. De altfel acesta îl va înștiința curînd pe Pissarro că primise o scrisoare de refuz, lucru care nu-l surprinsese deloc (27). Pe de altă parte, prietenii lui Degas: Lepic, Levert și Rouart se prezintă și a doua oară; mai sînt și cîțiva participanți nou veniți: Caillebotte, Desboutin, Legros (care locuia tot în Anglia, unde Pissarro îi cunoscuse în 1871), Tillot, un prieten al lui Degas, și alți cîțiva. Manet refuză încă o dată să se alăture prietenilor săi, deși juriul îi refuzase cele două tablouri pe care le trimisese la Salon: *Rufăria* și *Artistul* (un portret al lui Marcellin Desboutin). Eva Gonzalès fusese admisă și expunea pentru prima oară ca „elevă a lui Manet". În aprilie 1876, exasperat de refuzul pe care îl suferise, Manet invită publicul în atelierul său unde își expune tablourile refuzate (28).

Gestul lui Manet uimește presa, care îl comentează batjocoritor: „Juriul i-a făcut serviciul de a-i refuza cele două tablouri, făcînd astfel să-i crească din nou popularitatea în lumea artistică a cafenelelor. Dar de ce n-a expus aceste

Scanned with OKEN Scanner

două tablouri la expoziția fraților și prietenilor săi, impresioniștii? De ce face opinie separată? E o ingratitudine. Cîtă strălucire ar fi dat prezența domnului Manet cenaclului acestor vulpoi ai picturii, care își spun cu mîndrie *impresioniști* și care își vor ține drapelul sus, cu o mînă neșovăitoare, pînă în ziua în care vor învăța, în sfîrșit, să deseneze și să mînuiască penelul, admițînd că ziua asta va sosi vreodată" (29).

Ca și Manet, impresioniștii își organizează expoziția în luna aprilie. Ea a avut loc în galeria Durand-Ruel și cuprindea două sute cincizeci de picturi, pasteluri, acuarele, desene și acvaforte semnate de douăzeci de pictori. De data aceasta, după o relatare a lui Degas adresată Berthei Morisot, pictorii se hotărîseră să-și expună fiecare tablourile grupate. Degas era reprezentat prin peste douăzeci și patru de opere, printre care *Portrete într-un birou*, pictat la La Nouvelle Orléans; Monet expunea optsprezece tablouri, printre care un mare număr împrumutate din colecția cîntărețului Faure, care urmase sfaturile lui Durand-Ruel și făcuse achiziții importante. Exista și un peisaj împrumutat din colecția lui Chocquet. Tabloul de Monet care a atras cel mai mult atenția se intitula *Japonerie* și reprezenta o femeie tînără purtînd un chimono bogat brodat; s-a vîndut cu prețul ridicat de două mii de franci. Berthe Morisot figura în catalog cu șaptesprezece tablouri. Pissarro trimisese douăsprezece, dintre care unul aparținînd lui Chocquet și două lui Durand-Ruel. Renoir expunea cincisprezece tablouri, dintre care șase făceau parte din colecția lui Chocquet (unul fiind, se pare, portretul său). Manet adusese din colecța sa *Portretul lui Bazille*, pictat de Renoir în 1867. Existau și opt peisaje de Sisley (30).

Victor Chocquet nu se mulțumise să dea tablouri, ci venise personal la fața locului. „Trebuia să-l vezi, va spune Théodore Duret, cum începea să devină un fel de apostol. Îi aborda pe vizitatorii pe care îi cunoștea și chiar pe cei necunoscuți, căutînd să-i facă părtași la admi-

Scanned with OKEN Scanner

rația și plăcerea sa. Era un rol ingrat... nu i se răspundea decît cu surîsuri și ironii... Dar domnul Chocquet nu se descuraja cîtuși de puțin. Îmi amintesc că l-am văzut străduindu-se să cîștige astfel pe unii critici cunoscuți, ca Albert Wolff, și pe unii artiști ostili, veniți numai spre a-și arăta dezaprobarea" (31).

În general la această expoziție au venit mai puțini vizitatori decît la prima, iar presa s-a manifestat cu aceeași vehemență. Deși unii critici constată că „impresioniștii" s-au „înălțat cu o treaptă în stima publică" (32) și că alții încearcă în mod onest să fie favorabili pictorilor, părerea cea mai răspîndită se reflectă în articolul influentului Albert Wolf pe care Choquet nu reușise să-l convingă:

„Strada Le Peletier e sortită nenorocirilor, scria acesta în *Le Figaro*. După incendiul Operei, iată că un nou dezastru se abate asupra cartierului. S-a deschis la Durand-Ruel o expoziție care se pretinde a fi o expoziție de pictură. Trecătorul nevinovat, atras de drapele care decorează fațada, intră, și iată că ochilor săi îngroziți li se oferă un spectacol plin de cruzime: și-au dat întîlnire aici, pentru a-și expune lucrările, cinci sau șase nebuni, printre care și o femeie, un grup de nenorociți atinși de nebunia ambiției. Există oameni care în fața unor astfel de lucruri pufnesc în rîs. Mie în schimb mi se strînge inima. Acești așa-ziși artiști își spun intransigenți, impresioniști; iau pînză, culori și pensule, aruncă la întîmplare cîteva tușe de culoare și apoi semnează... Spectacol înspăimîntător al vanității omenești ajunsă la demență. Faceți-l pe domnul Pissarro să înțeleagă că arborii nu sînt violeți, că cerul nu are culoarea untului proaspăt, că nicăieri pe lume nu vezi lucrurile pe care el le pictează și că nici o inteligență nu poate accepta asemenea aiureli!... Încercați să treziți la rațiune pe domnul Degas; spuneți-i că în artă există cîteva calități care au un nume: desenul, culoarea, execuția, voința; vă va rîde în nas și vă va trata de reacționar. Încercați să-i explicați domnului Renoir că

Scanned with OKEN Scanner

trupul unei femei nu este o grămadă de cărnuri în descompunere cu pete verzi, violacee, care indică starea de completă putrefacție a unui cadavru!... Și expun în public tocmai această grămadă de orori, fără să se gîndească la urmările fatale care pot decurge de aici! Ieri a fost arestat în strada Le Peletier un biet bărbat care, ieșind de la această expoziție, începuse să-i muște pe trecători. La drept vorbind, acești nebuni sînt vrednici de toată mila; natura binevoitoare îi înzestrase pe unii dintre ei cu acele calități care ar fi putut să facă din ei niște artiști. Dar, admirîndu-și reciproc nebunia comună, membrii acestui cenaclu al desăvîrșitei mediocrități vanitoase și gălăgioase au ridicat negarea a tot ceea ce înseamnă artă la rangul de principiu; au atîrnat o cîrpă veche și murdară de o coadă de mătură și și-au făcut din ea un drapel. Știind foarte bine că, fiind lipsiți total de orice educație artistică, nu vor putea niciodată trece peste prăpastia adîncă ce desparte simpla tentativă de adevărata operă de artă, ci se baricadează în insuficiența lor, care le egalează suficiența și vin în fiecare an, înainte de deschiderea Salonului, cu porcăriile lor în ulei și acuarelă să protesteze împotriva acelei minunate școli franceze care ne-a dat atîția mari artiști... Cunosc pe cîțiva dintre acești impresioniști penibili; sînt tineri fermecători, plini de convingere, care-și închipuie cu seriozitate că și-au găsit drumul. Acest spectacol ne îndurerează..." (33).

Din nou se părea că străduințele pictorilor fuseseră zadarnice. Totuși, deși s-ar fi zis că nu există cuvinte îndeajuns de batjocoritoare pentru a le osîndi lucrările, influența lor se făcea simțită pînă și în arta oficială. Castagnary este primul care o recunoaște cînd scrie, în 1876: „...Ceea ce caracterizează Salonul actual este un imens efort către lumină și adevăr. Tot ceea ce este convențional, artificial, fals, displace. Am văzut ivindu-se zorile acestei întoarceri la simplitate și sinceritate dar nu credeam că progresele sale vor fi atît de rapide. Sînt evidente și se manifestă

Scanned with OKEN Scanner

cu răsunet în acest an. Tinerii s-au consacrat pe de-a-ntregul și, fără să-și dea seama, mulțimea dă dreptate inovatorilor... Ei bine! impresioniștii au contribuit și ei la această mișcare. Cei care au vizitat expoziția de la Durand-Ruel și care au văzut peisajele atît de exacte și vibrante ale domnilor Monet, Pissarro, Sisley, nu mai pun acest lucru la îndoială“ (31).

Dar schimbările observate la Salon, în ciuda a ceea ce datorau impresionismului, nu aveau cu acesta decît raporturi superficiale. O nouă generație de artiști încerca să adapteze descoperirile impresioniștilor la gustul corupt al publicului. Ei inventau o artă hibridă — dacă se poate vorbi în acest caz de artă — în care concepția academică se îmbina cu o tehnică oarecum impresionistă. Se foloseau mai puțin de culori pe bază de bitumiu și recurgeau uneori la tușe aparente, nu pentru a rămîne aproape de natură, ci în speranța de a insufla o viață nouă academismului muribund. Impresioniștii, departe de a profita de acea tă situație, au avut mai curînd de suferit de pe urma ei, căci publicul prefera picturii lor această pictură oportunistă.

Singura lor consolare era poate faptul că cea de a doua expoziție nu se soldase, ca prima, printr-un deficit bănesc. Chiria pentru Galeriile Durand-Ruel se ridicase la 3.000 de franci. Numai jumătate din sumă a fost plătită efectiv, în părți egale, de către participanți (ceea ce însemna că fiecăruia dintre cei douăzeci de participanți îi reveneau cîte 75 de franci), în timp ce Durand-Ruel urma să-și ia ceilalți 1.500 de franci din taxa de intrare. Or, acesta nu numai că și-a scos banii, dar a putut să restituie avansul dat de artiști, la care fiecare mai lua chiar și un divident de 3 franci. Cézanne considera acest lucru drept un „bun început“, regretînd că nu a participat al expoziție, în schimb Pissarro, tată a trei copii și în vîrstă de aproape cincizeci de ani, n-a găsit fără îndoială un motiv de încurajare în acești 3 franci.

Scanned with OKEN Scanner

Cézanne își petrece vara anului 1876 la Estaque, unde pictează, pentru Chocquet, două tablouri înfățișînd Mediterana. Aici primește o scrisoare de la Pissarro, căruia îi răspunde: „Dacă aș îndrăzni, aș spune că scrisoarea ta e plină de tristețe. Vînzarea tablourilor merge prost; mă tem că vezi lucrurile mai mult în negru dar, sînt convins, îți vei schimba curînd dispoziția". Apoi cei doi prieteni discută despre o afacere destul de bizară în care se lansaseră cu o vară în urmă, cînd falimentul primei expoziții impresioniste părea că exclude orice nouă tentativă de acest gen. La insistențele lui Pissarro, Cézanne și Guillaumin se alăturaseră unei noi grupări, *Uniunea Artistică*, cooperativă condusă de un oarecare Alfred Meyer. Crezuseră fără îndoială că vor găsi posibilitatea să-și prezinte în cadrul acesteia lucrările. Dar, după succesul relativ al noii expoziții a lui Monet, organizația lui Meyer nu părea să mai prezinte vreun interes, și Pissarro nu-i poate ascunde lui Cézanne că cea mai evidentă dintre activitățile directorului *Uniunii Artistice* pare a fi aceea de a pune la cale intrigi împotriva lui Monet. „Doresc, îi răspunde Cézanne, ca expoziția cooperativei noastre să fie un eșec, dacă urmează să expunem (în 1877) alături de Monet. Mă vei considera o canalie, dar înainte de orice fiecare își cunoaște propriul său interes... Voi încheia spunînd ca și tine că, de vreme ce există la unii dintre noi o tendință comună, să sperăm că necesitatea ne va obliga să acționăm de comun acord, și că interesul și reușita vor întări o legătură pe care adeseori nici cele mai bune intenții nu ar fi izbutit să o consolideze" (35).

Ca urmare, Cézanne, Pissarro și Guillaumin își dau demisia de la *Uniunea Artistică*. Între timp, la o reuniune care avusese loc după închiderea celei de a doua expoziții impresioniste, Cézanne fusese propus să fie unul dintre cei trei societari. Candidatura sa, susținută cu căldură de Monet, fusese acceptată, deși Lepic, prieten al lui Degas, se împotrivise. Dar, în timp ce ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea divergenţe rămîneau o treabă de familie, părerile mai curînd eretice ale lui Degas — sau cel puţin ceea ce ceilalţi considerau a fi părerile sale — aveau să fie date în vileag atunci cînd Duranty va publica un pamflet la adresa grupului. Luînd drept pretext un articol al pictorului-scriitor Fromentin, care constatase cu părere de rău că „plein-air"-ul capătă o importanţă excesivă în pictură, Duranty se ocupă de întreaga problemă a „noii picturi" (are grijă să nu utilizeze cuvîntul „impresionism") într-o broşură intitulată *Noua pictură: despre grupul de artişti care expune în Galeriile Durand-Ruel.* Este imposibil să spunem în ce măsură cele scrise de Duranty reflectă opiniile lui Degas, dar este sigur că acest opuscul nu reprezintă, aşa cum s-a pretins, opera pictorului însuşi. Din momentul apariţiei, cu douăzeci şi cinci de ani în urmă, a revistei *Réalisme*, Duranty căutase să sublinieze unele tendinţe comune ale literaturii şi artei timpului său. Precursor al mişcării naturaliste din literatură, mişcare care gravita în jurul lui Zola şi în cadrul căreia el nu ocupa decît un loc minor, Duranty, întocmai ca şi fraţii Goncourt, descoperise în viaţa de toate zilele subiecte pentru romane realiste şi, de asemenea, pentru pictură. Încă din 1856 el afirmase:

„Am văzut o societate, acţiuni şi fapte, profesiuni, figuri şi medii diferite. Am văzut gesturi şi chipuri care erau cu adevărat demne de *a fi pictate.* Am văzut o mare mişcare de grupuri, alcătuită de relaţiile dintre oameni, atunci cînd se întîlnesc în diferite împrejurări ale vieţii: la biserică, în sufragerie, în salon, la cimitir, pe cîmpul de manevre, în atelier, la Cameră, pretutindeni. Deosebirile de îmbrăcăminte jucau un rol mare, ca şi diferenţele de fizionomie, de ţinută, de sentimente şi de fapte. Totul mi se păruse orînduit astfel încît lumea părea făcută doar pentru bucuria pictorilor, pentru bucuria ochilor" (36).

Dintre toţi prietenii pictori ai lui Duranty, Degas părea să fie singurul care-i împărtăşea in-

Scanned with OKEN Scanner

teresul pentru viaţa cotidiană, pentru descrierea exactă a fiinţelor şi a lucrurilor. După Courbet, el este primul care are ideea să dărîme zidul care despărţea atelierul artistului de viaţa de fiecare zi. Tot el încercase să-şi reprezinte contemporanii în atitudinile lor caracteristice şi exercitîndu-şi diversele profesiuni; şi tot el era cel care putea, după expresia lui Duranty, să reveleze printr-un simplu gest o întreagă gamă de sentimente.

Considerînd pictura dintr-un unghi literar şi social, şi influenţat sub acest raport de vechea sa prietenie şi admiraţie pentru Courbet, Duranty — ca şi Edmond de Goncourt — vedea în Degas în primul rînd comentatorul vieţii contemporane. Această apreciere limitată, dar sinceră, a operei pictorului, i-a adus lui Duranty prietenia lui Degas. Este posibil, desigur, ca drept urmare a relaţiilor lor prieteneşti, ideile lui Degas să fi contribuit la formarea opiniilor lui Duranty, dar asta nu înseamnă că artistul i-a îndrumat pana.

După ce în broşura sa atacase Şcoala de Bele-Arte, citînd scrierile lui Lecocq de Boisbaudran, Duranty caută să demonstreze că noua mişcare artistică îşi are originea într-un trecut de dată mai mult sau mai puţin recentă, numindu-i pe Courbet, Millet, Corot, Chintreuil, Boudin, Whistler, Fantin, Manet şi chiar pe Ingres, care nu „trişase niciodată în faţa formelor moderne“, afirmaţie care i-a putut fi sugerată de Degas. Duranty îşi exprimă de asemenea speranţa că unii dintre cei mai tineri iniţiatori şi tovarăşii lor vor putea, în anii următori, să se alăture grupului, exprimînd şi în această privinţă, e sigur, dorinţa lui Degas.

„Este o mare surpriză, scrie Duranty, ca într-o operă ca aceasta, în care se părea că nu e nimic de descoperit... să vezi ivindu-se dintr-o dată noi orientări... Din bătrînul trunchi al artei a crescut o ramură tînără“. Apoi prezintă calităţile noi ale acestui grup de artişti: „Un colorit, un desen şi o serie de vederi originale... În ceea ce priveşte coloritul au făcut o adevărată descoperire, a cărei origine nu poate fi găsită în altă

Scanned with OKEN Scanner

parte.... Descoperirea constă în faptul de a fi recunoscut că lumina strălucitoare *decolorează* tonurile, că soarele puternic reflectat de obiecte tinde să realizeze acea unitate luminoasă ce contopeşte cele şapte raze prismatice într-o singură strălucire incoloră, care este lumina. Din intuiţie în intuiţie, au ajuns treptat să descompună lumina solară în razele, în elementele sale, şi să-i recompună unitatea prin armonia generală a irizaţiilor din tablourile lor. Din punctul de vedere al delicateţei privirii, al subtilei penetraţii a coloritului, se obţine astfel un rezultat cu totul extraordinar. Nici chiar cel mai savant fizician nu ar putea aduce vreun reproş felului în care analizează ei lumina".

Vorbind despre desenul modern, Duranty îi atribuie noi concepţii şi noi idei mai ales lui Degas, şi ia apărarea picturii în„ aer liber" împotriva acuzaţiei de „lucru neterminat", explicînd că scopul său esenţial este acela de a surprinde clipa prezentă. Dar, în concluzii, arată totuşi oarecare reticenţă, făcînd unele rezerve pe care Degas, fără îndoială, le aproba. Făcînd consideraţii asupra grupului de pictori, spune că acesta este format „din originali plini de excentricităţi şi ingenuităţi, din vizionari şi din observatori profunzi, din ignoranţi naivi şi din savanţi care vor să redescopere naivitatea ignoranţilor; opere care dau adevărate voluptăţi picturale celor ce cunosc şi iubesc pictura stau alături de încercări nereuşite care îţi calcă pe nervi (aluzie probabil la Cézanne) (35); ideea fermentează în mintea unuia, îndrăzneala aproape inconştientă izvorăşte din penelul celuilalt. Iată gruparea".

„Aceşti artişti sînt oare primitivii unei mari mişcări de reînnoire artistică? se întreba Duranty. Sînt oare doar primii sacrificaţi care se aruncă în foc înaintea tuturor şi ale căror trupuri, umplînd prăpastia, vor alcătui podul peste care vor trece luptătorii care vin în urma lor?" Şi Duranty spunea în încheiere: „Urez flotei vînt prielnic, care să o poarte spre Insulele Fericite; le spun piloţilor să fie atenţi, hotărîţi şi răbdători. Dru-

Scanned with OKEN Scanner

mul este primejdios și ar fi trebuit să se îmbarce pe vase mai mari și mai puternice; unele bărci sînt mici, strîmte și bune numai pentru pictura de cabotaj. Să nu uităm că e vorba, dimpotrivă, de o pictură de cursă lungă!“ (38).

Aceste ultime cuvinte, și lipsa de încredere pe care o implică, le-au părut pictorilor deosebit de inoportună. Dar resentimentul lor s-a îndreptat mai ales împotriva lui Degas, a cărui atitudine o recunoșteau în reticențele și prudentele rezerve ale lui Duranty. Renoir, deși nu-și exteriorizează sentimentele, este extrem de iritat, iar Monet răspunde pamfletului printr-o tăcere disprețuitoare (39). Atacați de adversarii lor și prea puțin susținuți de prieteni, pictorii nu-și află speranța și ușurarea decît în muncă.

„Toată tagma pictorilor este la strîmtoare, scrie, în septembrie 1876, Eugène Manet soției sale, Berthe Morisot. Negustorii de tablouri au prea multă marfă nevîndută. Edouard (Manet) spune că vrea să se restrîngă și că-și va desființa atelierul. Să sperăm că în curînd vom avea iar cumpărători. Momentul de față, ce-i drept, nu-i prielnic...“ (40).

În ciuda acestor necazuri continui, anul 1876 este deosebit de fecund. Sisley, la întoarcerea sa din Anglia, lucrează din nou la Louveciennes și la Marly, unde inundațiile aveau să-i inspire o serie dintre cele mai bune tablouri ale sale. Monet locuiește un timp la Hoschedé, la Montgeron (Sisley vine și el o dată aici), unde pictează numeroase peisaje, dintre care mai multe sînt cumpărate de stăpînul casei. Monet se întoarce apoi la Paris, unde este curînd atras de gara Saint-Lazare. Imensa incintă cu pereți de sticlă spre care marile locomotive își proiectau fumul opac, plecările și sosirile trenurilor, mulțimea și contrastul izbitor dintre cerul limpede din depărtare și întunecatele mașini fumegînde — toate ofereau subiecte noi și pasionante; fără să obosească vreodată, Monet își instala șevaletul în diferite colțuri ale gării. Ca și lui Degas, îi plăcea să studieze același motiv sub aspecte multiple, sesizînd, cu

Scanned with OKEN Scanner

forță și subtilitate totodată, caracterul specific al locului și atmosfera sa proprie. Duranty ar fi putut recunoaște în aceste studii cucerirea uneia dintre scenele cele mai caracteristice ale vieții contemporane, dacă punctul de vedere al lui Monet n-ar fi fost lipsit de orice preocupare socială. Căci pictorul vedea în această gară mai curînd un pretext decît un scop în sine; el descoperea și cerceta toate aspectele picturale ale mașinismului, dar nu făcea nici un comentariu asupra urîțeniei sau frumuseții sale, nici asupra raporturilor sale cu omul.

Degas continuă și el să exploreze medii noi, dar interesul său se oprește la om și la problemele sale filozofice. Începe să frecventeze music-halluri, localuri de noapte și circuri, mereu atras de gesturile executanților ascultînd de un mecanism necruțător. „Voi aveți nevoie de viața naturală, explica el confraților, eu, de viața factice“ (41). Dar această aserțiune nu era de ajuns pentru a defini ceea ce îl separa de impresioniști. „Am încercat întotdeauna, va explica mai tîrziu Degas pictorului englez Walter Sickert, să-i conving pe colegii mei să caute noi combinații în domeniul desenului, pe care îl consider mai fecund decît culoarea. Dar n-au vrut să mă asculte și au urmat cealaltă direcție“ (42). Degas considera, probabil, prea pasivă atitudinea lor față de natură, și nu era de acord cu fidelitatea lor absolută față de subiectul ales. Principiul lor de a nu omite și de a nu schimba nimic, preocuparea unică pentru senzațiile imediate îi făcea, după părerea sa, sclavi ai hazardurilor naturii și luminii. „E foarte bine să copiezi ceea ce vezi, spunea el unui prieten, dar e mult mai bine să desenezi ceea ce nu mai vezi decît în memorie. Este o transformare în timpul căreia imaginația colaborează cu memoria. Nu reproduceți decît ceea ce v-a frapat, adică necesarul. Astfel amintirile și fantezia sînt eliberate de tirania pe care o exercită natura“ (43).

Degas era stăpîn pe inspirația lui. Se considera perfect liber să modifice detaliile subiectelor sale după nevoile compoziției, așa cum va face într-o

Scanned with OKEN Scanner

serie de tablouri înfățișînd același *Foaier de dans*, în fiecare tablou încăperea prezentînd o varietate de detalii care nu se regăsesc în celelalte. În timp ce impresioniștii, prizonieri ai propriilor senzații, trebuiau să-și termine tablourile în prezența subiectului care le inspirase — în cursul uneia sau mai multe ședințe — fără să le mai poată apoi retuşa, metoda lui Degas îl îndemna să revină mereu asupra aceluiaşi tablou. Această metodă purta în ea o primejdie a cărei victimă va deveni el însuși: obsesia perfecțiunii. Niciodată satisfăcut de munca sa, detesta să-și vîndă lucrările și ezita adesea să le expună, proiectînd mereu să le definitiveze. Astfel ajunge să încheie un tîrg ciudat cu Faure, admiratorul lui Manet, care, în 1874, cumpărase de la Durand-Ruel șase tablouri pe care Degas regreta că le-a vîndut; Faure le restituie pictorului pentru ca acesta să mai lucreze la ele. În schimb Degas promite să picteze pentru Faure patru mari compoziții. Două îi vor fi remise în 1876. După ce le așteaptă unsprezece ani pe celelalte două, Faure îi intentează lui Degas un proces în scopul de a obține satisfacție (44).

În jurul anului 1876, Degas renunță, se pare, la cea mai mare parte a averii sale pentru a-i veni în ajutor unui frate care pierduse totul în urma unor speculații imprudente de bursă. Degas nu vorbea niciodată despre treburile sale personale, dar se știe că din acest moment începe să depindă de vînzările pe care le realiza. Nu îi era prea greu să găsească cumpărători și nici să obțină prețuri relativ ridicate, dar era obligat — spre marele său regret — să se despartă de tablourile sale. Deşi poate aceste două lucruri nu sînt legate între ele, din acest moment începe să picteze mai mult pasteluri, mijloc de expresie care nu permite nici un fel de retuşuri. Ajunge, cu această tehnică, la o libertate de expresie din ce în ce mai mare, manifestînd în același timp o predilecție pentru culori mai deschise și pentru efecte mai simple decît atunci cînd picta în ulei.

În acest timp Renoir, în atelierul său din strada Saint-Georges, lucra mai ales portrete și nu-

Scanned with OKEN Scanner

duri. Îl cunoscuse pe Charpentier, editorul lui Zola și al lui Daudet, care-l rugase să facă portretul soției și al copiilor săi. Cu siguranță că această comandă i-a permis lui Renoir să închirieze pe colina Montmartre, în strada Cortot, cu o sută de franci pe lună — o căsuță cu grădină. Atelierul său era în fiecare seară locul de întîlnire a numeroși prieteni, printre care Maître, Duret, Chocquet, și mai mulți pictori tineri, ca Franc-Lamy și Cordey (46). Aceștia din urmă lucraseră în atelierul lui Lehmann, discipolul lui Ingres, pînă în ziua în care organizaseră, împreună cu alții, o revoltă împotriva profesorului lor. Dat fiind că Lehmann refuză să demisioneze și că directorul de la Bele-Arte nu le permite să treacă la alt profesor, părăsesc Școala. Grupul de revoltați adresează o scrisoare lui Manet, cerîndu-i să-i accepte ca elevi într-un atelier liber, sub direcția sa. Dar Manet refuză, pe de o parte, fără îndoială, spre a nu-și pierde simpatia oficialității, și, pe de altă parte, probabil, pentru că nu dorea să repete o experiență în care Courbet dăduse greș.

Franc-Lamy și Cordey, împreună cu prietenii lor Rivière și Lestringuez, erau acum vizitatorii zilnici ai lui Renoir. După ce acesta își petrecuse cîteva săptămîni împreună cu Daudet la Champrosay, îl urmează la Montmartre. Marea grădină a casei sale din strada Cortot — un fel de parc părăsit — permite lui Renoir să lucreze adeseori în aer liber. Prietenii îi pozau cu dragă inimă, și la fel și o tînără actriță, domnișoara Samary, pe care Renoir o întîlnise la Charpentier, celebră atît în oraș cît și pe scenă pentru frumusețea și surîsul său radios. În această grădină și folosindu-și prietenii ca modele, Renoir pictează *Leagănul*. Dar compoziția de mari proporții, *Balul de la Moulin de la Galette*, care datează din aceeași perioadă, a fost executată chiar în grădina celebrei clădiri, în care prietenii îl ajutau pe Renoir să-și transporte, în fiecare zi, tabloul. Din nou i-au servit drept modele Franc-Lamy, Cordey, Lestringuez și pictorul Lhote. Renoir le alege

Scanned with OKEN Scanner

partenerele de dans dintre fetele tinere care veneau aici să valseze în fiecare duminică.

În aceste tablouri, ca și în altele din aceeași perioadă, Renoir se arată preocupat de o problemă anume. Așezîndu-și modelele sub copaci, sub petele de lumină care cădeau prin frunziș, studiază efectele ciudate ale reflexelor verzi și ale punctelor luminoase de pe fețele, îmbrăcămintea și trupurile lor. Modelele deveneau numai un pretext pentru reprezentarea unor efecte de lumină și umbră, ciudate și trecătoare, care dizolvau în parte formele, oferind observatorului spectacolul capricios și vesel al unui dans al luminii. Monet, la rîndul său, studiază efecte asemănătoare.

Caillebotte care, din principiu — ca și de Bellio — , achiziționa mai ales lucrări ale prietenilor săi care păreau „nevandabile", cumpără *Leagănul* și *Balul de la Moulin de la Galette* (o replică de mai mici proporții a acestui tablou a fost cumpărată de către Chocquet). Timid în ceea ce privește propria sa pictură, Caillebotte aprecia îndrăzneala prietenilor săi; în scurt timp strînsese o colecție atît de importantă de lucrări, încît începe să se preocupe de soarta ei viitoare. În noiembrie 1876, deși numai în vîrstă de douăzeci și șapte de ani, își face testamentul, lăsînd toate tablourile statului, cu condiția să ajungă într-o zi la Luvru. Îl desemnează pe Renoir ca executor testamentar. Obsedat de presentimentul unei morți premature, Caillebotte era foarte preocupat de grija de a asigura mijloacele financiare necesare unei noi expoziții de ansamblu. În primul paragraf al testamentului său el spune următoarele: „Doresc să se ia din moștenire suma necesară pentru a organiza, în 1878, în cele mai bune condiții posibile, expoziția pictorilor așa-numiți Intransigenți sau Impresioniști. Mi-e destul de greu să evaluez acum această sumă; ea poate să se ridice la treizeci, patruzeci de mii de franci, sau chiar mai mult. Pictorii care vor figura la această expoziție sînt Degas, Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley, Berthe Morisot. Îi numesc pe aceștia fără să-i exclud pe alții" (48).

Scanned with OKEN Scanner

După ce se îngrijește cu generozitate de viitor, Caillebotte continuă să-și consacre eforturile dezinteresate prezentului. A treia expoziție a grupului a fost organizată, în mare parte, grație inepuizabilului entuziasm și tenacității sale, nu în 1878, așa cum prevăzuse, ci chiar în primăvara anului 1877.

„Sîntem foarte tracasați din pricina expoziției, scria el în ianuarie lui Pissarro, de la care tocmai cumpărase un nou tablou. Localul lui Durand-Ruel este închiriat în întregime pe timp de un an... Dar să nu ne descurajăm, încă de pe acum se prezintă mai multe combinații. Expoziția se va face: trebuie să se facă..." (49). Pictorii găsesc pînă la urmă un apartament gol la etajul doi al unui imobil din strada Le Peletier, nr. 6, în aceeași stradă în care se aflau și galeriile Durand-Ruel. Camerele mari și bine luminate, cu plafoane înalte și pereți uriași erau foarte potrivite pentru expoziție. Caillebotte, care îl cunoștea pe proprietar, avansează chiria. Atitudinea sa plină de tact previne multe eventuale discuții printre participanți, și pregătirile se fac aproape pe nesimțite. Invitațiile sînt trimise de Renoir și Caillebotte, care îi cheamă pe membrii grupului și la o reuniune unde urmau să fie discutate problemele rămase nerezolvate. Degas insistă pe lîngă toți prietenii să fie prezenți, spunîndu-le: „Se va discuta o problemă foarte importantă: dacă poți expune și la Salon și la noi" (49). Degas obține satisfacție, și se ia hotărîrea de a se interzice membrilor *Asociației Coperative* să expună la Salon. Dimpotrivă, Degas nu este urmat atunci cînd se arată foarte ostil denumirii de *Expoziția impresioniștilor*. Susținea că acest cuvînt nu înseamnă nimic, dar nu poate să-i împiedice pe ceilalți să anunțe expoziția sub acest nume, acceptă astfel, pentru prima oară — spre marea bucurie a domnului Leroy —, denumirea care le fusese dată în batjocură.

La expoziția din 1877 iau parte doar optsprezece pictori. Mai mulți dintre vechii participanți se abțin să expună, ca Béliard și Lepic,

Scanned with OKEN Scanner

dar sînt şi cîţiva nou veniţi. Renoir îi invitase pe prietenii săi Franc-Lamy şi Corday (51), Pissarro îl adusese pe Piette. Cézanne şi Guillaumin se alătură din nou celorlalţi. Lista completă a participanţilor la expoziţie cuprindea pe Caillebotte, Cals, Cézanne, Cordey, Degas, Jacques-François (pseudonimul unei femei pictor), Guillaumin, Franc-Lamy, Levert, Maureau (un prieten al lui Degas), Monet, Morisot, Piette, Pissarro, Renoir, Rouart, Sisley şi Tillot (52).

Au fost expuse mai bine de două sute treizeci de lucrări, fiecare dintre impresionişti trimiţînd un număr mai mare de tablouri decît înainte. Cézanne expunea trei acuarele şi o duzină de tablouri, mai ales naturi moarte şi peisaje, precum şi un portret al lui Chocquet. Degas trimisese douăzeci şi cinci de picturi, pasteluri şi litografii, reprezentînd dansatoare, scene de music-hall şi femei făcîndu-şi toaleta: expune de asemenea un portret al prietenului său Rouart. Guillaumin era reprezentat prin douăsprezece tablouri. Monet avea la această expoziţie treizeci şi cinci de lucrări, printre care mai multe peisaje pictate la Montgeron şi şapte tablouri înfăţişînd gara Saint-Lazare. Unsprezece dintre tablourile sale erau împrumutate de Hoschedé, două de Duret, şi tot cîte două de Charpentier şi Manet (care poseda un peisaj din Argenteuil), trei de doctorul de Bellio. Pissarro trimisese douăzeci şi două de peisaje din Anvers, Pontoise şi Montfoucault (unde trăia Piette), trei dintre ele fiind împrumutate de Caillebotte. Ca să-şi pună mai bine în valoare efectul coloritului, Pissarro îşi prezintă lucrările în rame albe, ca acelea pe care uneori le utilizase Whistler. Printre cele douăzeci şi unu de tablouri de Renoir figurau *Leagănul* şi *Balul de la Moulin de la Galette*, ca şi portretul doamnei Charpentier, al fetiţei sale, al domnişoarei Samary, al lui Sisley şi al doamnei Daudet; mai erau şi cîteva studii de flori, peisaje şi capete de fete. Sisley expunea şaptesprezece peisaje din împrejurimile Parisului, printre care unul înfăţişînd *Inundaţiile de la Marly*.

Trei dintre lucrările sale era împrumutate de Hos-

Scanned with OKEN Scanner

chedé, trei de doctorul de Bellio, două de Charpentier, una de Duret, şi o alta, *Podul de la Argenteuil*, de Manet.

Comitetul însărcinat cu aranjarea tablourilor se compunea din Renoir, Monet, Pissarro şi Caillebotte. În prima cameră au fost aşezate lucrări de Monet, Caillebotte şi Renoir; a doua era consacrată unei mari compoziţii decorative de Monet, *Curcanii albi*, *Balansoarului* de Renoir şi altor tablouri ale acestor doi pictori, ca şi unor lucrări de Pissarro, Sisley, Guillaumin, Cordey şi Franc-Lamy. Tablourile lui Cézanne erau atîrnate de un perete al imensului salon din centrul apartamentului, un alt perete fiind rezervat celor ale lui Berthe Morisot; amîndoi ocupau astfel locuri de onoare. În aceeaşi cameră se aflau *Balul de la Moulin de la Galette* şi un peisaj de mari proporţii de Pissarro. Camera alăturată conţinea alte lucrări de Monet, Sisley, Pissarro şi Caillebotte, în timp ce o mică galerie de la capătul apartamentului era rezervată aproape în întregime lui Degas (53).

Deschiderea a avut loc la începutul lui aprilie. A venit multă lume şi publicul părea mai puţin dispus să-şi bată joc decît la expoziţiile precedente. Dar, cu rare excepţii, presa s-a întrecut pe dată în atacuri prosteşti, în glume facile, în repetarea monotonă a comentariilor anterioare (54). Pictorii, care speraseră să găsească de data aceasta mai multă înţelegere, socotind că manifestările lor repetate ar putea să învingă ostilitatea generală şi să trezească cel puţin consideraţia datorată marilor eforturi, se trezesc în curînd în prezenţa unei noi mulţimi batjocoritoare. În special lucrările lui Cézanne provoacă rîsul publicului. Nimeni n-a fost mai indignat de această atitudine ca Victor Chocquet, care îşi petrecea din nou tot timpul la expoziţie. Rivière, prietenul lui Renoir, a povestit mai tîrziu cum colecţionarul se străduia fără încetare să-i convingă pe încăpăţînaţii vizitatori, făcînd pe cei ce îşi băteau joc să le fie ruşine de glumele lor, hărţuindu-i cu remarci ironice în discuţii în care

Scanned with OKEN Scanner

nu adversarii aveau ultimul cuvînt. De-abia părăsea un grup că îl vedeai puţin mai departe trăgînd aproape cu forţa în faţa tablourilor de Renoir, Monet sau Cézanne pe cîte vreun vizitator care se încăpăţîna în preferinţele sale, şi încercînd să-l facă să-i împărtăşească admiraţia. Găsea cuvinte elocvente şi argumente abile pentru a-şi convinge auditoriul, explicînd cu claritate motivele preferinţelor sale. Rînd pe rînd, persuasif sau vehement, se devota fără să obosească sau să renunţe la acea politeţe care făcea din el cel mai fermecător şi totodată cel mai formidabil adversar (55). După amintirile lui Théodore Duret, „Chocquet îşi făcuse astfel o anumită celebritate, şi cînd apărea, celor de faţă le plăcea să-l abordeze în legătură cu subiectul său favorit. Era întotdeauna gata de răspuns. Avea totdeauna argumente cînd era vorba de pictori, de prietenii săi. Era neobosit mai ales cînd era vorba de Cézanne, pe care îl considera printre cei mai importanţi... Mulţi se amuzau pe seama entuziasmului domnului Chocquet, care le părea un fel de nebunie blîndă“ (56).

Chocquet este ajutat în eforturile sale de Georges Rivière, căruia Renoir îi sugerase să publice un mic jurnal în care să-i apere pe pictori şi să răspundă atacurilor domnului Wolff şi celor ca el. Ceilalţi au acceptat acest proiect şi cît a durat expoziţia, Rivière a publicat *Impresionistul, jurnal de artă*, scriind el însuşi majoritatea articolelor, cu colaborarea ocazională a lui Renoir (57). Rivière spunea că prietenii săi adoptaseră cuvîntul „impresionist“ ca să avertizeze publicul că la expoziţia lor nu se pot vedea nici tablouri de gen şi nici picturi istorice, biblice sau orientale. Această explicaţie, pur negativă, se datora, fără îndoială, faptului că pictorii nu ţineau să prezinte teorii pentru a-şi justifica eforturile, teorii care ar fi riscat mai mult ca să-i separe decît să-i unească. Dar în aceste condiţii sprijinul dat de Rivière, şi mai ales elogiul adus de către acesta lui Cézanne nu au stîrnit prea mult interes. Scria mai mult ca un amator, şi legăturile sale cu im-

Scanned with OKEN Scanner

presioniștii erau prea cunoscute pentru ca entuziasmul său să-i poată convinge pe cititori.

După Duret, „părerea celor mai mulți vizitatori era că artiștii care expuneau nu erau poate lipsiți de talent, și că ar fi putut poate să facă tablouri bune, dacă ar fi vrut să picteze ca toată lumea, dar că ei căutau, în primul rînd, să facă vîlvă pentru a stîrni mulțimea“ (58). Jurnalul lui Rivière a fost probabil considerat ca făcînd pur și simplu parte din recuzita necesară pentru a face această vîlvă.

După închiderea expoziției, la 30 aprilie, pictorii se hotărăsc din nou să organizeze o vînzare. Dar la aceasta nu iau parte nici Berthe Morisot și nici Manet. În schimb, de data aceasta participă Pissarro, ca și Caillebotte, acesta din urmă doar din dorința de a se solidariza cu prietenii săi. Cum era de așteptat, rezultatele acestei a doua vînzări nu sînt foarte diferite de cele ale primei (59).

Acum impresionismul cucerise un fel de notorietate în întreg Parisul. Ziarele publicau caricaturile impresioniștilor, iar pictorii deveniseră chiar subiect de glumă pe scena teatrelor. Ludovic Halévy, prietenul lui Degas, scrie în colaborare cu Meilhac o comedie, *Greierele*, care se joacă cu mult succes la Variétés, în octombrie 1877. Personajul principal al acestei piese este un pictor impresionist sau „intenționist“ ale cărui lucrări puteau fi privite tot atît de bine oricum le-ai fi atîrnat. Un peisaj cu un nor alb, de exemplu, devenea, așezat invers, o marină cu o barcă cu pînze. Însuși Degas face o schiță pentru scena din atelier căci, după cum îi explică el lui Halévy: „Deși nu-mi convine, îmi place mult să fac schița asta“... (60).

Nici în străinătate cauza impresioniștilor nu cîștiga teren. Tînărul August Strindberg, pe atunci la Paris, este dus de un prieten pictor la galeriile Durand-Ruel. Mai tîrziu își va aduce aminte: „Am văzut tablouri minunate, semnate mai ales de Manet și Monet. Dar cum la Paris aveam altceva mai bun de făcut decît să privesc

Scanned with OKEN Scanner

tablouri... m-am uitat la această nouă pictură cu o calmă indiferență. Dar a doua zi m-am întors fără să știu nici eu prea bine cum, și am descoperit, în aceste ciudate manifestări, «un nu știu ce». Am văzut agitația mulțimii pe un debarcader, dar n-am văzut mulțimea; am văzut goana unui tren rapid într-un peisaj normand, mișcarea roților pe stradă, portretele îngrozitoare ale unor ființe foarte urîte care nu putuseră să pozeze liniștite. Impresionat de aceste tablouri extraordinare, am trimis la un ziar din țara mea o corespondență în care încercam să descriu senzațiile pe care vedeam că impresioniștii voiseră să le redea, iar articolul meu s-a bucurat de un oarecare succes ca orice lucru de neînțeles" (61).

În timp ce publicul îi consideră pe impresioniști drept niște pictori „amuzanți" sau „de neînțeles", se alătură grupului doi noi adepți: o tînără americană, Mary Cassatt, și un funcționar de la o bancă pariziană, Paul Gauguin.

La Salonul din 1874, Degas remarcase pentru prima oară lucrările lui Mary Cassatt. Cam în același timp, aceasta o sfătuiește pe prietena sa new-yorkeză, doamna Havemeyer, să achiziționeze lucrări de Degas, deși la acea dată cei doi artiști nu se cunoscuseră. De atunci, admirația tinerei femei față de Courbet, Manet și mai ales Degas nu face decît să crească, dar ea continuă să-și prezinte lucrărille la Salon. Făcea totuși acest lucru fără entuziasm, de cînd un portret care-i fusese refuzat în 1875 fusese acceptat în anul următor numai pentru că pictase fondul în culori mai închise, pentru a se conforma convențiilor academice. În 1877, cînd juriul îi refuză din nou tablourile, un prieten comun îl aduce pe Degas la atelierul ei și acesta o invită să se alăture grupului și să participe la expozițiile lor. „Am acceptat cu bucurie, va arăta ea mai tîrziu. În sfîrșit puteam să lucrez într-un spirit de independență absolută, fără să mă preocupe eventuala părere a unui juriu" (62).

Se pare că nimic, în afară de această sete de independență, nu o predestinase pe domnișoara

Scanned with OKEN Scanner

Cassatt să renunțe la existența ei liniștită de pictoriță care expunea la Salon, pentru rolul ingrat al unei femei ce se alătură celui mai ridiculizat grup de artiști. Fiică a unui bancher bogat din Pittsburg, Mary Cassatt străbătuse, cu începere din 1868, Europa, vizitînd Franța, Italia, Spania și Olanda pentru a-i studia pe vechii maeștri, și se întorsese la Paris în 1874, cu scopul de a lucra în atelierul lui Chaplin, fostul elev al Evei Gonzalès. Dar experiența căpătată și obișnuința de a fi foarte severă cu ea însăși o fac să simtă că, urmînd calea bătută, nu se va putea niciodată exprima liber. Devenise pictoriță mai mult sau mai puțin împotriva voinței tatălui său; la vîrsta de treizeci și doi de ani se hotărăște în sfîrșit să se supună intuiției sale, chiar și dacă pentru aceasta ar fi trebuit să părăsească mediul în care trăia. De acum înainte reușește să separe viața mondenă de munca sa, fără să consimtă vreodată să facă nici cel mai mic compromis. Deși nu a fost, propriu-zis, eleva lui Degas, a suferit influența acestuia mai mult decît oricare pictor. Există și la unul și la celălalt aceeași intelectualitate și aceeași predilecție pentru desen, dar la ea se manifestă un amestec de sentiment și de rece vioiciune care îi sînt cu totul specifice.

Cam în aceeași perioadă, Pissarro face cunoștință, prin colecționarul Arosa, se pare, cu finul acestuia, Paul Gauguin, care era pe atunci un foarte prosper agent de schimb. Arosa a fost, fără îndoială, primul care a deșteptat interesul fostului marinar pentru artă dar, la banca unde lucra, Gauguin cunoscuse de asemenea un alt funcționar, Schuffenecker, care își consacra timpul liber picturii. La puțin timp după ce se căsătorește, în 1873, Gauguin, pe atunci în vîrstă de douăzeci și cinci de ani, începe să deseneze și, curînd, să picteze. În 1876, trimisese la Salon un peisaj care a fost acceptat. Totuși nu întîrzie să descopere în expozițiile impresioniste o artă care îl atrăgea mai mult decît tot ce văzuse pînă atunci. Treptat cumpără tablouri de Jongkind, Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Sisley, Guillau-

Scanned with OKEN Scanner

min şi Cézanne; cheltuieşte pentru colecţia sa cincisprezece mii de franci. Pictura impresionistă joacă astfel un mare rol în existenţa sa şi-l incită să-şi continue propriile căutări, într-o direcţie asemănătoare. Simţind nevoia să fie sfătuit, a fost fericit să-l cunoască pe Pissarro care era uşor de abordat şi totdeauna dispus să-şi ajute confraţii. Prin el, Gauguin face ceva mai tîrziu cunoştinţă cu Guillaumin şi cu Cézanne. Deşi Pissarro devine profesorul lui Gauguin, străduindu-se să-i dezvolte talentul printr-un contact strîns cu natura, cel care l-a impresionat cel mai adînc pe Gauguin a fost Cézanne.

Cézanne îşi petrece o parte din anul 1877 la Pontoise, împreună cu Pissarro, unde amîndoi pictează din nou alături. Cézanne lucrează şi în tovărăşia lui Guillaumin, în parcul Issy-les-Moulineaux. „Nu sînt prea nemulţumit, scrie el lui Zola, dar se pare că o dezolare profundă domneşte în tabăra impresionistă. Nu se poate spune că le curg averi în buzunare, căci tablourile rămîn nevîndute. Trăim vremuri tare tulburi, şi mă întreb cînd îşi va mai recăpăta biata pictură ceva din strălucirea ei de altădată“ (63).

Cézanne simţea din ce în ce mai mult nevoia să se izoleze în sud, departe de scandalurile, de discuţiile şi intrigile de la Paris, pentru a progresa singur, indiferent la părerea altora. Aici, în oraşul său natal, credea că se poate consacra mai mult muncii căreia i se dedicase, aceea de „a face din impresionism un lucru solid şi durabil ca arta muzeelor“ (64).

NOTE

1 G. Rivière: „L'Exposition des Impressionistes“, *L'Impressioniste*, 6 aprilie 1877; citat de L. Venturi: Les Archives de l'Impressionisme, Paris-New York, 1939, vol. II, pag. 309.

2 Vezi L. Venturi: „The Aesthetic Idea of Impressionism“, *The Journal of Aesthetics*, primăvara anului 1941, şi L. Venturi: *Art Criticism Now*, Baltimore, 1941, pag. 12.

Scanned with OKEN Scanner

3 Vezi J.C. Webster: „The Technique of Impressionism, a Reappraisal", *College Art Journal*, noiembrie 1944.

4 Vezi R. Régamey: „La formation de Claude Monet", *Gazette des Beaux-Arts*, februarie 1927.

5 Vezi M. Elder: *Chez Claude Monet à Giverny*, Paris, 1924, pag. 70 (Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, Paris, 1947, cap. XXX consideră această anecdotă inexactă).

6 Elder, *op. cit.*, 35.

7 Despre Caillebotte vezi M. Berhaut: „Gustave Caillebotte", *Arts*, 30 august 1948, și *Musées de France*, iulie 1948; A. Tabarant: „Le peintre Caillebotte et sa collection", *Bulletin de la vie artistique*, 1 august 1921; J. Bouret: „Un peintre de notre temps", *Arts*, 25 mai 1951; și mai ales M. Berhaut: catalogul expoziției Caillebotte, Paris, Galeria Wildenstein, vara anului 1951.

8 Vezi A. Tabarant: *Pissarro*, Paris, 1924, p. 44.

9 Scrisoarea doamnei Lopes-Dubec către nepotul său Eugène Petit, 31 iulie 1874; document inedit, comunicat de domnul Maurice Petit, Saint-Thomas.

10 Citat după procesul verbal al ședinței; document inedit comunicat de domnul R. Pissarro, Paris.

11 Boudin către Martin, 9 noiembrie 1876; vezi G. Jean-Aubry: *Eugène Boudin*, Paris, 1922, pag. 83.

12 Manet către A. Wolff, 19 martie (1875); vezi E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, vol. II, pag. 41. Autorul fixează data acestei scrisori în anul 1877, presupunînd că a fost scrisă cu ocazia celei de a doua vînzări făcute de prietenii lui Manet. Dar această a doua vînzare a fost organizată de Caillebotte, Pissarro, Sisley și Renoir, și nu de către Monet, Sisley, Renoir și Morisot, ale căror nume sînt menționate de Manet. Mai mult, vînzarea din 1877 a avut loc la 28 mai, pe cînd cea din 1875 a avut loc la 24 martie, cinci zile după ce fusese trimisă scrisoarea lui Manet.

13 „Masque de Fer", în *Le Figaro*, citat de G. Geffroy: *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1924, vol. I, cap. XIII.

14 P. Burty, introducerea la catalog: *Vente du 24 mars 1875. Tableaux et aquarelles par Cl. Monet, B. Morisot, A. Renoir, A. Sisley.*

15 P. Durand-Ruel: *Mémoires*, în Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 201. Despre vînzare vezi și Venturi, *op. cit.*, vol. II, pag. 290—291 și 300. Geffroy, *op. cit.*, vol. I, cap. XIII; R. Marx: *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914, pag. 309; A. Vollard: *Renoir*, cap. VIII; M. Angoulvent: *Berthe Morisot*, Paris, 1933, pag. 50—51.

16 Vezi F. Fels: *Claude Monet*, Paris, 1925, pag. 16.

Scanned with OKEN Scanner

17 Vezi Vollard, *op. cit.*, cap. VIII, şi, pentru o interpretare asemănătoare, M. Denis: *Nouvelles Théories*, Paris, 1922, pag. 115—116.

18 Cézanne către mama sa, 26 septembrie 1874; vezi Cézanne: *Correspondance*, Paris, 1937, pag. 122.

19 Monet către Manet, 28 iunie (1873); vezi A. Tabarant: „Autour de Manet", *L'Art Vivant*, 4 mai 1928.

20 Monet către Zola (fără dată, 1876), strada Moncey, nº 17; document inedit păstrat printre hîrtiile lui Zola la Biblioteca Naţională din Paris.

21 Monet către de Bellio (fără dată); vezi „La grande misère des impressionnistes", *Le Populaire*, 1 martie 1924.

22 Monet către Zola, 7 aprilie (1878), strada Edimbourg, nº 26; document inedit păstrat printre hîrtiile lui Zola la Biblioteca Naţională din Paris.

23 Monet către de Bellio, 5 septembrie 1879, *op. cit.*

24 Vezi G. Clemenceau: *Claude Monet*, Paris, 1928, pag. 19—20. Monet vorbea de o persoană „foarte dragă", fără să o numească pe Camille — dar cu siguranţă că este vorba despre ea. Camille a murit în 1879.

25 Articol scris de Castagnary în 29 mai 1875, citat de Tabarant; *Manet et ses oeuvres*, pag. 265.

26 La licitaţia colecţiei Chocquet vor figura 32 de tablouri de Cézanne, 11 de Monet şi de Renoir, 5 de Manet, 1 de Pissarro şi 1 de Sisley. Despre Chocquet vezi Geffroy, *op. cit.*, vol. II, cap. XII; J. Joëts: „Les impressionnistes et Chocquet", *L'Amour de l'Art*, aprilie 1935; G. Rivière, *Renoir et ses amis*, Paris, 1921, pag. 36—42. Vezi de asemenea Duret, introducerea la catalogul vînzării la licitaţie Chocquet.

27 Cézanne către Pissarro, aprilie 1876; vezi Cézanne: *Correspondance*, pag. 125.

28 Vezi Moreau-Nélaton, *op. cit.*, vol. II, pag. 37—38; A. Proust: *Édouard Manet, souvenirs*, Paris, 1913, pag. 79—82 şi Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, pag. 279—281.

29 Bernadille în *Le Français*, 21 aprilie 1876, citat de Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, pag. 286.

30 Pentru un catalog rezumat, vezi Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 257—259; totuşi acest rezumat comportă o eroare: la această expoziţie nu au existat tablouri de Bazille, ci numai portretul său făcut de Renoir.

31 Duret, prefaţă la catalogul vînzării la licitaţie ce a avut loc după moartea doamnei Chocquet, Paris, Galeria Georges Petit, 3—4 iulie 1899.

32 M. Proth: *Voyage au pays des peintres*, Paris, 1876, pag. 138. Pentru alte articole despre expoziţie, vezi Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 286, 298, 301—305 şi Geffroy, *op. cit.*, vol. I, cap. XIV. Vezi de asemenea P.A. Lemoisne: *Degas et son oeuvre*, Paris, 1946, vol. I, pag. 237—238, notele 115 şi 116.

Scanned with OKEN Scanner

33 A. Wolff, articolul din *Le Figaro*, 3 aprilie 1876, citat de Geffroy, *op. cit.* În urma acestui articol, Eugène Manet, soţul Berthei Morisot, a fost pe punctul de a-l provoca pe autorul său la duel.

34 Castagnary, „Salon de 1876", *Salons 1872—1878*, Paris, 1892, pag. 213—214.

35 Cézanne către Pissarro, 2 iulie 1876; vezi Cézanne *Correspondance*, pag. 126—127. Vorbind despre tablouri „neutre" pentru Salon, Cézanne îşi contrazice atitudinea din tinereţe, care era mai curînd aceea de a provoca juriul; în acea perioadă le reproşase celorlalţi că pictează „tablouri de Salon" (vezi pag. 171).

36 E. Duranty, citat de el însuşi în: *La nouvelle peinture*, Paris, 1876, pag. 31. Vezi noua ediţie a acestei broşuri, Paris, 1946, pag. 48.

37 Duranty s-a folosit de unele trăsături ale lui Cézanne pentru a realiza o caricatură destul de grosolană, în romanul său. *Le peintre Louis Martin*, operă postumă publicată în *Le pays des arts*, Paris, 1881. Vezi J. Rewald: *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, cap. XVI.

38 Duranty, *La nouvelle peinture*, Paris, 1876 şi 1946.

39 Vezi G. Rivière: *Renoir et ses amis*, pag. 102.

40 E. Manet către Berthe Morisot, septembrie 1876; vezi D. Rouart: *Correspondance de Berthe Morisot*, Paris, 1950, pag. 88.

41 Vezi G. Moore: *Impressions and Opinions*, New York, 1891, pag. 308.

42 W. Sickert: „Degas", *Burlington Magazine*, noiembrie 1917.

43 G. Jeanniot: „Souvenirs sur Degas", *La Revue Universelle*, 15 octombrie, 1 noiembrie 1933. Vezi de asemenea J. Rewald: „The Realism of Degas", *Magazine of Art*, ianuarie 1946. Pentru a compara peisajele pictate de impresionişti cu fotografiile acestor motive, vezi E. Loran: *Cézanne's Composition*, Berkeley, 1943; F. Novotny: *Cézanne und das Ende der Wissenschaftlichen Perspective*, Viena, 1938; Rewald: *Cézanne* etc.; L. Venturi: *Paul Cézanne*, Paris, 1939; Venturi: *Archives*, *op. cit.* Vezi de asemenea articolele ilustrate de E. Johnson în *The Arts*, aprilie 1930 şi de Rewald în *L'Amour de l'Art*, ianuarie 1935, *Arts News*, 1—14 martie 1943, 1—14 octombrie 1943, 15—29 februarie 1944, 1—14 septembrie 1944.

44 Vezi *Lettres* de Degas, Paris, 1931, nota de la pag. 16.

45 Vezi Moore, *op. cit.*, pag. 310.

46 Despre atelierele lui Renoir din strada Saint-Georges şi din strada Cortot, vezi Rivière, *op. cit.*, pag. 56 şi 61—67.

47 Despre grădina lui Renoir din strada Cortot şi despre Moulin de la Galette, vezi *ibid.*, pag. 121—137.

Scanned with OKEN Scanner

48 Vezi A. Tabarant: „Le peintre Caillebotte et sa collection", *Bulletin de la vie artistique*, 1 august 1921; testamentul Caillebotte este în parte reprodus în lucrarea lui G. Mack: *La vie de Paul Cézanne*, Paris, 1938, pag. 283.

49 Caillebotte către Pissarro, 24 ianuarie 1877; scrisoare inedită găsită în hîrtiile lui Pissarro.

50 Degas către Berthe Morisot (1877); vezi Rouart, *op. cit.*, pag. 92.

51 La începutul lui 1877 a existat chiar o sciziune; cîţiva membri ai *Cooperativei* au fondat o asociaţie rivală, *Uniunea Artistică*, a cărei primă expoziţie a avut loc la Grand Hotel între 15 februarie şi 17 martie, adică înainte de expoziţia impresioniştilor. (Informaţie furnizată de O. Reutersvärd).

52 Pentru catalogul rezumat vezi Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 262—264.

53 În legătură cu expoziţia, vezi Rivière, *op. cit.*, pag. 156—159; Rivière: *Le maître Paul Cézanne*, Paris, 1923, pag. 84—85 şi Geffroy, *op. cit.*, cap. XIX.

54 Pentru comentariile presei vezi Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 291—293, 303—304, 330; şi M. Florisoone: *Renoir*, Paris, 1938, pag. 162—163; pentru articolele despre tablourile lui Degas vezi Lemoisne, *op. cit.*, vol. I, pag. 240—243, notele 120—127.

55 Vezi Rivière: *Renoir et ses amis*, pag. 40.

56 Duret, prefaţă la catalogul licitaţiei Chocquet.

57 Pentru extrase din *L'Impressionniste, journal d'art*, vezi Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 306—329. Carta *Asociaţiei Cooperative* din 27 decembrie 1873 prevăzuse la punctul J 3: „Publicarea, cît mai curînd posibil, a unui jurnal destinat în exclusivitate artelor".

58 Vezi T. Duret: *Les peintres impressionnistes*, Paris, 1878.

59 După Geffroy, *op. cit.*, vol. I, cap. XIX, peisajele lui Pissarro s-au vîndut la preţuri variind între 50 şi 260 de franci, tablourile lui Renoir, între 47 şi 285 de franci, cele ale lui Sisley, între 105 şi 165 de franci iar Caillebotte a obţinut pînă la 655 de franci. Cele 45 de tablouri vîndute au adus un beneficiu global de 7610 franci, preţul mediu fiind de 169 de franci.

60 Degas către Halévy, septembrie 1877, vezi *Lettres de Degas*, Paris, 1945, pag. 41—42 şi Rivière: *M. Degas*, Paris, 1935, pag. 88—89. După Sacha Guitry (*Bulletin de la vie artistique*, 1 martie 1925, pag. 118), Monet şi Renoir au pictat decoruri pentru cel de al treilea act din *La Cigale*, lucru care pare totuşi foarte îndoielnic.

Scanned with OKEN Scanner

61 Strindberg către Gauguin, 18 februarie 1895; vezi J. de Rotonchamp: *Paul Gauguin*, Paris, 1924, pag. 149—150. Articolul pe care Strindberg l-a trimis la Stockholm, intitulat: *Du Café de l'Ermitage à Marly-le-Roy*, este retipărit în Strindberg: *Kulturhistorika Studier*, Stockholm, 1881.

62 Vezi A. Segard: *Mary Cassatt*, Paris, 1913, pag. 8; și G. Biddle: „Some Memories of Mary Cassatt", *The Arts*, august 1926.

63 Cézanne către Zola, 24 august 1877; Cézanne: *Correspondance*, pag. 131.

64 Vezi M. Denis: *Théories*, 1890—1910, Paris, 1912, pag. 242.

Scanned with OKEN Scanner

1878–1881

CAFENEAUA LA NOUVELLE-ATHÈNES. RENOIR, SISLEY ȘI MONET LA SALON. MARI NEÎNȚELEGERI

Cafeneaua Guerbois, care devenise prea zgomotoasă, după părerea lui Marcellin Desboutin, este părăsită de acesta în favoarea unei mici cafenele mai liniștite, La Nouvelle-Athènes, așezată în piața Pigalle, nu departe de circul Fernando, unde se duceau uneori Renoir și Degas. Cînd, în 1876, Degas face portretul lui Desboutin împreună cu actrița Ellen Andrée, tablou intitulat *Absint*, el îi reprezintă pe terasa cafenelei La Nouvelle-Athènes. Prietenii l-au urmat treptat, întîlnindu-se seara aici, dar grupul nu a mai fost identic cu cel de la cafeneaua Guerbois. Dintre impresioniști, venea destul de regulat numai Renoir, care locuia tot la Paris, iar Pissarro apărea de fiecare dată cînd se afla în oraș, adică în fiecare lună. Monet și Sisley nu veneau aici aproape niciodată, și de asemenea nici Cézanne; se întîlnea cu ceilalți numai cînd prietenul său, excentricul dar agreabilul muzician Cabaner, reușea să-l aducă (1). Guillaumin, care trebuia

să-şi cîştige pîinea şi nu putea picta decît în timpul liber, nu avea nici el timp să vină.

Obişnuiţii cei mai asidui ai cafenelei la Nouvelle-Athènes erau, în afară de Desboutin, Manet şi Degas. Acesta din urmă era întovărăşit uneori de tinerii săi prieteni şi „discipoli", Forain, Raffaëlli şi Zandomeneghi. Gravorul Henri Guérard, care în 1878 se căsătoreşte cu Eva Gonzales, venea de asemenea aproape în fiecare seară. S-au alăturat pictorilor cîţiva critici şi scriitori, printre care Duranty, Armand Silvestre şi Burty, Ary Renan, Jean Richepin, Villiers de l'Isle-Adam, Alexis, prietenul lui Zola, şi alţii. Victorine Meurent, fostul model al lui Manet, putea fi de asemenea văzută aici (2). Un tînăr irlandez, George Moore, venit la Paris în 1873 pentru a studia pictura cu Cabanel, şi care părăsise arta după cîţiva ani, venea să-i întîlnească pe ceilalţi la La Nouvelle-Athènes, luînd parte la conversaţiile lor.

Pe George Moore, pe atunci în vîrstă de aproximativ douăzeci şi cinci de ani, Duret îl va descrie mai tîrziu ca pe un filfizon cu părul blond, de care nimeni nu făcea mare caz, dar care, în ciuda snobismului său, era pretutindeni bine primit, pentru felul său de a fi amuzant şi pentru franceza sa foarte caraghioasă (3). Manet îl iubea şi i-a desenat trei portrete; totuşi, cel pe care i l-a schiţat lui Moore la Cafeneaua La Nouvelle-Athènes, unde se cunoscuseră, nu i-a plăcut pictorului, care l-a distrus. Cînd Moore începe să scrie, Degas rupe curînd orice relaţie cu el, din repulsie înnăscută faţă de critica de artă şi din convingerea că literatura dăunase întotdeauna artei. Pe deasupra, nu ierta lui Moore faptul că vorbise despre situaţia bănească a familiei sale.

Deşi George Moore nu a frecventat mult timp La Nouvelle-Athènes, el este cel care ne-a lăsat cea mai vie descriere a acestui loc. Un perete despărţitor depăşind aproape cu un metru pălăriile bărbaţilor aşezaţi în faţa meselor de marmură, separa terasa cu geamuri de restul

Scanned with OKEN Scanner

localului. Două mese în dreapta erau rezervate lui Manet, Degas şi prietenilor lor. Moore admira faţa fină a lui Manet, cu bărbia uşor proeminentă înconjurată de un colier de barbă blondă, nasul acvilin, ochii cenuşiu-deschis, vocea hotărîtă, mişcarea firească a trupului său bine legat, întotdeauna îmbrăcat cu grijă dar simplu. A fost impresionat de înflăcărarea convingerilor lui Manet, ca şi de limbajul său direct şi simplu, „limpede ca apa de izvor", deşi uneori puţin cam aspru şi chiar amar (4).

„Uneori, seara, îi văd la La Nouvelle-Athènes pe Manet, Duranty etc., scrie Alexis lui Zola, în august 1879. Data trecută a avut loc o mare discuţie în legătură cu un congres artistic care se anunţă. Manet declara că vrea să se ducă, să ia cuvîntul şi să atace Şcoala de Bele-Arte. Pissarro, care îl asculta, era vag neliniştit. Duranty, ca înţeleptul Nestor, voia să-l readucă la lucruri practice" (5).

Moore, la rîndul său, avea impresia că Manet era disperat că nu poate să picteze tablourile groaznice pe care le picta Carolus-Duran, că nu este sărbătorit şi decorat. Totuşi, ciudata spontaneitate a caracterului său dădea farmec chiar şi vanităţii sale (4).

Nerăbdarea nedisimulată a lui Manet de a obţine panglica roşie este motivul unei certe violente cu Degas, atunci cînd prietenul lor de Nittis este decorat, în 1878, cu Legiunea de Onoare. Degas nu înţelegea asemenea slăbiciuni, nu din modestie, ci fiindcă orgoliul său imens îl făcea indiferent la semnele exterioare ale succesului, făcîndu-l chiar să evite tot ceea ce l-ar fi distins de mulţimea anonimă. Dispreţul său pentru satisfacţia lui de Nittis a fost mare, şi nu şi l-a ascuns. De Nittis îşi va aminti mai tîrziu că Manet „îl asculta cu acel surîs tineresc, de băieţandru, oarecum ironic, care îi umfla nările".

„Tot acest dispreţ, dragul meu, i-a răspuns Monet lui Degas, nu face două parale. O ai, iată esenţialul; şi te felicit din toată inima. Medalia de onoare ţie ţi-am dat-o toţi în gînd, împreună cu

Scanned with OKEN Scanner

multe alte lucruri şi mai măgulitoare încă... Dragul meu, dacă nu ar exista recompense, nu le-aş inventa; dar ele există. Şi trebuie să ai tot ceea ce te distinge de ceilalţi... dacă poţi. E o etapă depăşită... Este încă o armă. Cînd duci o viaţă ca a noastră, în care trebuie să lupţi tot timpul, nu eşti niciodată prea înarmat. Dacă nu sînt decorat, nu e vina mea, şi te asigur că dacă voi putea obţine Legiunea de Onoare, o voi obţine, şi voi face tot ce va trebui pentru asta.

— Desigur, îl întrerupe Degas, furios şi înălţînd din umeri, nu de azi, de ieri, ştiu cît eşti de burghez“ (6).

După Moore, Degas sosea la La Nouvelle-Athènes seara tîrziu, cam pe la ora zece. Pentru cei care îl cunoşteau, umerii săi încovoiaţi, felul său de a merge legănîndu-se, costumul cenuşiu şi vocea sa limpede şi bărbătească erau unice.

Cu cărţi şi ţigări, timpul trecea în plăcute discuţii de estetică. Manet era zgomotos şi declamatoriu; Degas vioi, mai profund, disprețuitor şi sarcastic; Duranty lucid, sec, plin de decepţii refulate, Pissarro, asemeni patriarhului Abraham — avea barba şi părul alb deşi nu atinsese încă cincizeci de ani — îi asculta, aprobîndu-le ideile şi participînd liniştit la conversaţie. După Moore, nimeni nu era mai îndatoritor decît el. Îşi dădea întruna osteneala să le explice elevilor de la Bele-Arte de ce profesorul lor, Jules Lefebvre, nu era un mare maestru al desenului (7). Talentele pedagogice înnăscute ale lui Pissarro se manifestau în orice ocazie cu o blîndă insistenţă şi cu o limpezime desăvîrşită. „Era un profesor atît de extraordinar, spusese o dată Mary Cassatt, că ar fi putut să înveţe pînă şi pietrele să deseneze corect“ (8).

Degas se preocupa mult mai puţin de iniţierea tinerei generaţii. Se mulţumea să-i sfătuiască pe debutanţi să dea foc mesei pe care stătea modelul (9) şi să lucreze din memorie. Tinerii săi prieteni pictori i-au urmat poate sfatul, dar n-au putut, se pare, să-şi şteargă din memorie lucrările lui Degas pe care le studiaseră. Munca lor depindea

Scanned with OKEN Scanner

aproape în întregime de directivele sale. Şi, în timp ce Degas părea că nu observă toate acestea, prietenii săi impresionişti nu-şi ascundeau deloc iritarea faţă de imitatorii săi zeloşi.

Renoir venea adeseori la La Nouvelle-Athènes. Moore a fost mai ales impresionat de ura sa faţă de secolul al XIX-lea, secol, spunea pictorul, în care nimeni nu ştie să facă o mobilă sau o pendulă frumoasă fără să-i copieze pe înaintaşi. Renoir acorda tot mai multă importanţă „meşteşugului", şi acest interes îşi va găsi expresia în propriile sale căutări (10).

Rarele vizite ale lui Cézanne nu treceau neobservate. „Dacă asta te poate interesa, îi comunică Duranty lui Zola, Cézanne a apărut, nu de mult, la micuţa cafenea din piaţa Pigalle, într-unul din costumele sale de altădată alcătuit dintr-un pantalon albastru, o vestă de pînză albă, plină toată de pete de vopsele, şi o veche pălărie deformată. A avut succes! Dar asemenea demonstraţii sînt periculoase!" (11). Erau primejdioase, într-adevăr, căci contribuiau la crearea mitului unui personaj fantastic. Astfel George Moore, care nu l-a întîlnit niciodată pe Cézanne la La Nouvelle-Athènes, află nenumărate poveşti despre acest „sălbatic, acest necioplit", despre care se spunea că se plimbă pe colinele din împrejurimile Parisului încălţat cu cizme, părăsindu-şi tablourile prin lanurile de grîu. Este evident că pictorul devine personaj de legendă din momentul în care începe să se izoleze.

În timp ce serile la cafenea se scurgeau în discuţii însufleţite, toţi peisagiştii aflaţi departe de Paris îşi continuau lupta lor aspră, adeseori neştiind dacă vor avea ce mînca a doua zi. Cronicile răuvoitoare, preţurile derizorii obţinute la vînzări, criticile lui Moş Martin, enervante prin ele însele, aveau mai ales o groaznică urmare: le luau pîinea de la gură. Exista în suferinţa pictorilor a lamentabilă monotonie, o tristă succesiune de contratimpuri care păreau a-i afunda tot mai mult în sărăcie, fără nici o perspectivă încurajatoare.

Scanned with OKEN Scanner

În aprilie 1878, făcînd speculaţii asupra cîştigurilor posibile, Faure îşi vinde la licitaţie o parte din colecţie. Rezultatul este dezastruos. Preţurile mici oferite obligă pe cîntăreţ să răscumpere majoritatea tablourilor, iar preţurile atinse de acelea care fuseseră vîndute nu ajung nici măcar să acopere cheltuielile. Două luni mai tîrziu, Hoschedé, ruinat, este constrîns printr-o hotărîre judecătorească să-şi vîndă colecţia care cuprindea, printre altele, cinci tablouri de Edouard Manet, nouă de Pissarro, douăsprezece de Monet şi treisprezece de Sisley. Preţurile de la licitaţie sînt, şi de data aceasta, extrem de mici (12). Media obţinută pentru tablourile lui Manet este de cinci sute optzeci şi trei de franci, preţ inferior celui pe care Durand-Ruel îl plătise altădată. Lucrările lui Monet aduc în medie numai o sută optzeci şi patru de franci, iar cele ale lui Sisley, o sută patrusprezece franci. Dar acesta din urmă este mulţumit, căci se aşteptase, fără îndoială, încă şi la mai rău. „Catastrofa suferită de Hoschedé va tulbura, desigur, tabăra prietenilor noştri intransigenţi, îi scrie Duranty lui Zola, dar şansele lor cresc în ceea ce priveşte contribuţia lui Chocquet a cărui soţie, mi s-a spus, va avea cîndva o rentă de cincizeci de mii de livre“ (11). Totuşi, bunăvoinţa lui Chocquet nu era, desigur, în măsură să şteargă urmările fatale ale acestei vînzări; Pissarro, de exemplu, este profund descurajat. „Descoperisem cu multă greutate un entuziast, îi scrie el unui prieten, dar vînzarea Hoschedé m-a omorît. Se va hotărî pentru cîteva tablouri mai puţin izbutite, pe care şi le va putea procura pe nimica toată de la Hôtel Drouot. Iată-mă iarăşi fără nici un ban“ (13). Pissarro se vede din nou obligat să accepte pe tablourile sale, cînd reuşeşte să le vîndă, cincizeci sau o sută de franci.

În primăvara anului 1878 Duret vine în ajutorul prietenilor scriind o broşură, *Pictorii impresionişti*, prin care încearcă să convingă publicul că, înainte de a fi recunoscuţi, inovatorii sînt totdeauna expuşi batjocurii. Duret consacră scurte note biografice şi comentarii lui Monet, Sis-

Scanned with OKEN Scanner

ley, Pissarro, Renoir şi Berthei Morisot, desemnîndu-i astfel, pentru prima oară, pe aceşti cinci pictori, ca pe adevăraţii impresionişti, conducătorii grupului. Se străduieşte să dovedească că pictura lor nu se opune tradiţiei, ci, dimpotrivă, este legată de un trecut strălucit. Insista de asemenea asupra faptului că critici ca Burty, Castagnary, Chesneau şi Duranty, scriitori ca Alphonse Daudet, d'Hervilly şi Zola, colecţionari ca de Bellio, Charpentier, Chocquet, Faure, Murer etc...., ştiuseră să-i aprecieze pe impresionişti, şi încheia spunînd că va veni ziua în care arta lor va fi unanim acceptată.

Puţin timp după publicarea acestei broşuri, Manet îl informează pe Duret că întîlnise cîţiva impresionişti pe care perspectiva unor zile mai bune îi umpluse de o nouă speranţă. Şi Manet adăugă că aveau mare nevoie de aceasta căci timpurile erau pentru ei cît se poate de grele (14).

Printre colecţionarii menţionaţi de Duret figura un nume nou, acela al lui Eugène Murer, care numai de puţină vreme îşi asumase rolul de protector al artelor. Vechi prieten de tinereţe al lui Guillaumin, Murer era de meserie cofetar şi avea un restaurant mic dar înfloritor. Îşi decorase localul făcînd apel la Pissarro şi Renoir şi le cumpăra şi tablourile, oferindu-le adeseori, în schimb, de mîncare. Dar cînd le-a comandat portretul lui şi al surorii sale, pictorilor le-a fost greu să-l facă să le accepte preţurile, deşi modeste. Rivière, prietenul lui Renoir, avea să-l acuze mai tîrziu pe Murer că şi-a oferit ajutorul numai în momentele cele mai grele, atunci cînd artiştii erau dispuşi să accepte orice (15). Totuşi, în fiecare miercuri se adunau să mănînce în restaurantul său, oaspeţii cei mai frecvenţi fiind Guillaumin, Renoir, Sisley, Guérard, Cabaner, Moş Tanguy şi cîţiva alţii.

În cursul anului 1878, Murer vine de mai multe ori în ajutorul lui Pissarro, ale cărui scrisori devin tot mai sumbre. „Trec printr-o criză îngrozitoare, îi scrie el lui Murer, şi nu văd cum voi ieşi din ea,.. Lucrurile merg prost". Pissarro avea da-

torii la măcelar, la brutar, peste tot, și soția sa, care aștepta pe cel de-al patrulea copil, era profund descurajată. „Lucrez fără bucurie, explică el, urmărit de ideea că va trebui să părăsesc arta spre a face altceva, dacă voi putea să fac o nouă ucenicie· Totul e foarte trist“ (16).

La reproșurile lui Duret că nu se pricepe să-și vîndă tablourile, renunță la amorul-propriu și răspunde: „Voi face tot ce-mi stă în putință ca să ajung să capăt ceva bani, și voi relua chiar și legăturile de afaceri cu Moș Martin, dacă se va ivi prilejul. Dar îți închipui cît de greu îmi vine, după ce am fost atît de ponegrit de el, căci n-a ezitat să spună că eram iremediabil pierdut... Toți clienții mei sînt convinși de asta. Mi-era teamă să nu te fi influențat chiar și pe tine“... (17).

Claude Monet, dimpotrivă, era considerat de Duret drept un abil om de afaceri, prea abil chiar, după părerea prietenilor săi, care îi reproșau uneori că încearcă prea mult să vîndă cu prilejul expozițiilor comune. Totuși, nici situația sa nu este mai bună decît a lui Pissarro. În toamna anului 1877, este din nou obligat să ceară ajutor. „Fii atît de bun, îi scrie lui Chocquet, și cumpără-mi unul sau două tablouri, pe care ți le voi lăsa la prețul pe care-l vei hotărî tu: cincizeci de franci, patruzeci de franci; cît poți, căci nu mai pot aștepta mult timp“ (18).

La sfîrșitul anului, Monet este atît de obosit de luptă încît viitorul începe să-l înspăimînte. În acel moment Manet concepe un plan spre a-i veni în ajutor. „M-am dus ieri să-l văd pe Monet, îi scrie lui Duret. Era foarte prost dispus. M-a rugat să-i găsesc pe cineva care să-i ia, la alegere, zece pînă la douăzeci de tablouri, cu o sută de franci bucata. Vrei să i le cumpărăm noi doi, punînd fiecare, să zicem, cinci sute de franci? Manet dorea ca intervenția lor personală să nu-i fie dezvăluită lui Monet și o prezintă ca pe o excelentă afacere care avea meritul de a ajuta un om de talent (19). Dar Duret nu părea că este în măsură să se asocieze lui Manet, care se hotărăște să acționeze singur. La 5 ianuarie 1878,

Scanned with OKEN Scanner

se angajează în scris să plătească o mie de franci lui Monet contra o „valoare în mărfuri“ (20). Cu siguranță că banii aceștia i-au permis pictorului să se stabilească la Vetheuil, pe malurile Senei, loc care — fiind mai îndepărtat de Paris — îi oferea mai multe subiecte peisagistice și mai multă singurătate. Dar la sfîrșitul anului Monet e din nou fără bani și în imposibilitatea de a-și cumpăra pînză și culori.

Duret, care nu putuse să-l ajute pe Monet, reușește puțin mai tîrziu să-l ajute pe Sisley, care-l întreabă, în august 1878, dacă nu cunoaște pe cineva care să consimtă să-i dea cinci sute de franci pe lună, timp de șase luni, în schimbul a treizeci de tablouri. „Nu trebuie să las să treacă vara, spunea Sisley, fără să lucrez serios, fără alte griji, ca să pot picta bine convins fiind că la întoarcere totul va merge cum trebuie“ (21). Duret găsește printre cunoștințele sale de afaceri un cumpărător pentru șapte tablouri de Sisley.

Chiar și Cézanne are în 1878 mari greutăți financiare și se gîndește, ca și Pissarro, să renunțe la pictură spre a-și cîștiga viața în alt mod. Tatăl său deschisese o scrisoare adresată de Chocquet pictorului, și găsise aici cuvintele „doamna Cézanne și micuțul Paul“. Bătrînul bancher, furios, îi promite fiului său că-l „va scăpa “ de obligațiile de familie. În ciuda evidenței, pictorul continuă să nege totul, drept care tatăl său, în loc de două sute de franci cît îi dădea, nu-i mai dă decît o sută de franci pe lună spunînd că e o sumă care trebuie să-i ajungă unui celibatar. Cézanne se duce la Zola, rugîndu-l, în numele prieteniei lor, să uzeze de influența pe care o avea spre a-i găsi o slujbă (22).

Zola tocmai avusese primul său mare succes cu romanul *Cîrciuma*, și era pe punctul să cumpere cu drepturile de autor o mică proprietate la Médan, pe malurile Senei. Îl sfătuiește pe Cézanne să nu provoace o ruptură totală cu tatăl său și se oferă să-i vină în ajutor. În timp ce Cézanne sta la Aix, la părinții săi, prefăcîndu-se a fi lipsit de orice grijă, Zola, timp de aproape un an, îi

Scanned with OKEN Scanner

întreține pe Hortense Fiquet și pe copil, care locuiau la Marsilia.

Renoir nu este nici el mai puțin demoralizat decît prietenii săi. Dat fiind că, întocmai ca și ceilalți, avusese prea puțin succes la diferitele expoziții, se hotărăște în 1878 să trimită din nou un tablou la Salon. Mai tîrziu se va explica față de Durand-Ruel în felul următor: „La Paris există doar cincisprezece amatori de artă capabili să aprecieze un pictor care nu expune la Salon. În schimb există optzeci de mii care nu vor scoate din pungă nici măcar o para pentru tablourile unui pictor care nu figurează la Salon... Pe deasupra, nu vreau să cad în mania de a crede că un tablou este bun sau rău după locul unde este expus. Într-un cuvînt, nu vreau să-mi pierd timpul răzbunîndu-mă împotriva Salonului. Nu vreau nici măcar să se creadă despre mine așa ceva. Găsesc că trebuie să facem cea mai bună pictură posibilă. Asta-i tot. Ah! i-aș înțelege pe critici dacă m-ar acuza că-mi neglijez arta, sau că din ambiție prostească îmi sacrific ideile. Dar cum nu e vorba de asta, nu mi se poate reproșa nimic... Participarea mea la Salon are un caracter pur comercial. Ea seamănă cu unele doctorii: chiar dacă nu te vindecă, nu-ți fac nici un rău“ (23).

Lui Renoir, care apărea în catalog ca elev al lui Gleyre, i se acceptă tabloul *Ceașca de ciocolată*, pe cînd cele două tablouri trimise de Manet sînt, încă o dată, refuzate. Manet hotărăște să organizeze o expoziție personală, dar pînă la urmă renunță.

Cînd impresioniștii se întrunesc la Paris, la sfîrșitul lui martie 1878, pentru a discuta despre proiectul unei a patra expoziții a grupului, ei trebuie să țină seama de hotărîrea lui Renoir, dar și de o serie întreagă de alte probleme, dintre care cea mai importantă era aceea că în același an urma să aibă loc o nouă Expoziție Universală. Juriul secției artistice reușise din nou să excludă din expoziție nu numai pe marii pictori în viață,

Scanned with OKEN Scanner

ci și pe marii dispăruți: Delacroix, Millet, Roüsseau etc. Durand-Ruel se hotărăște atunci să organizeze o expoziție consacrată acestor artiști și celorlalți maeștri din grupul de la Barbizon. Adună nu mai puțin de trei sute optzeci de lucrări importante (24). Sisley face propunerea ca impresioniștii să organizeze o expoziție la galeriile Durand-Ruel, dar ceilalți, îndoindu-se de succesul ei într-o perioadă în care publicul va fi preocupat de Expoziția Universală, nu sînt de acord cu această idee.

„Inutil să se conteze pe expoziția noastră la Durand-Ruel, îi scrie Pissarro lui Murer, unde sînt reunite operele pictorilor noștri cei mai iluștri. Ar fi un eșec. Nu ne-ar vizita nimeni și am avea de înfruntat o indiferență totală. Publicul s-a săturat de această artă posacă, de această pictură exigentă și stupidă, care obligă la atenție și reflecție, de prea multă seriozitate. Într-o epocă a progresului trebuie să vezi și să simți totul fără efort, și mai ales, să te distragi. Și, dealtfel, la ce e bună arta? Se poate oare mînca? Nu. Atunci? “ (25).

Durand-Ruel fusese obligat să împrumute pentru expoziție tablouri de la clienții săi, el nemaiposedînd destule lucrări importante. Anii precedenți fuseseră dificili și pentru el. Maeștrii de la Barbizon muriseră rînd pe rînd: Millet în 1874, Corot în 1875, Diaz în 1876, Courbet în 1877, Daubigny în 1878; Daumier era orb și bolnav. Vînzările de tablouri care avuseseră loc după moartea acestor artiști aruncaseră pe piață o mare cantitate din lucrările lor; ca urmare, prețurile coborîseră, în timp ce cererea devenise mai mică. Pe de altă parte, criza de după război nu părea a fi pe cale să se termine. În același timp, Georges Petit, cel mai serios concurent din Paris al lui Durand-Ruel, devenise foarte activ; pentru a trata cu impresioniștii nu mai aștepta decît un fel de consacrare oficială a artei lor. Din fericire, în Statele Unite apăruseră semne tot mai manifeste de interes; negustorii americani începeau să facă achiziții ma-

Scanned with OKEN Scanner

sive din lucrările lui Corot și Troyon, dar continuau să refuze să se intereseze de pictura mai nouă.

În 1879, Manet se hotărăște să-și încerce norocul în Lumea Nouă, expunînd aici tabloul său *Executarea împăratului Maximilian*. Tabloul fusese dus de cîntăreața Emilie Ambre cu prilejul unui turneu de concerte în Statele Unite. La New York presa își manifestă atît uimirea cît și admirația; cîțiva pictori sînt entuziasmați. Expoziția este anunțată prin cinci sute de afișe, dar publicul nu se grăbește s-o viziteze și cheltuielile rămîn neacoperite. La Boston, nu vin să vadă tabloul decît vreo cincisprezece—douăzeci de persoane pe zi; din nou expoziția se soldează printr-un deficit și cea proiectată la Chicago este anulată din prudență. Pînă la sfîrșit, domnișoara Ambre readuce tabloul în Franța. (26)

Între timp, Sisley îi scria lui Duret, de la Paris: „M-am săturat să vegetez așa cum fac de atîta vreme. A venit momentul să iau o hotărîre. Expozițiile ne-au folosit, e adevărat, căci ne-au făcut să ne cunoaștem, și în privința aceasta ne-au fost foarte utile, dar nu trebuie, cred, să ne izolăm prea mult timp. Momentul în care să ne putem lipsi de prestigiul pe care îl dau expozițiile oficale este încă departe. Sînt deci hotărît să expun la Salon. Dacă sînt primit, și cred că anul acesta am șanse, voi putea vinde mai bine..." (27). Renoir trimite și el cîteva lucrări pentru Salonul din 1879, ca și Cézanne, dealtfel, și cînd Pissarro îl invită pe acesta din urmă să participe la o nouă expoziție a grupului, primește următorul răspuns: „Cred că, date fiind dificultățile legate de participarea mea la Salon, ar fi foarte potrivit pentru mine să nu iau parte la expoziția Impresioniștilor" (28).

În ciuda absenței lui Renoir, Sisley, Cézanne și Berthei Morisot (care nu putuse să lucreze pentru că aștepta un copil), grupul de prieteni își pregătește a patra expoziție care urma să aibă loc în ziua de 28, în Avenue de l'Opéra. De data aceasta, la insistențele lui Degas, se cade de acord să se evite

Scanned with OKEN Scanner

folosirea pe afişe a cuvîntului „impresionist". Degas propusese mai întîi un compromis, compunînd un afiş conceput în felul următor (29):

A patra expoziţie
organizată de
un grup de artişti independenţi
realişti
şi
impresionişti

dar, pentru a nu complica lucrurile, se adoptă pînă la urmă formula: „un grup de artişti independenţi". Armand Silvestre scrie de îndată în *La Vie moderne*: „Sînteţi rugaţi să asistaţi la înmormîntarea domnilor impresionişti. Această dureroasă invitaţie ne vine din partea domnilor *Independenţi*. Fără lacrimi mincinoase şi fără bucurii mincinoase. Să fim calmi. N-a murit decît un cuvînt... Aceşti artişti au hotărît cu toţii că termenul adoptat de public pentru a-i numi nu însemna absolut nimic şi au inventat un altul" (30). Dar, în ciuda acestei schimbări, pictorii continuau să fie cunoscuţi sub numele de impresionişti.

Descurajat de nenorocul său constant, Monet nici măcar nu părăseşte Vetheuil-ul spre a se ocupa de pregătirile pentru noua expoziţie. Caillebotte are grijă de toate, împrumută pentru el tablouri de la colecţionari, se ocupă de rame, scrie scrisori şi încearcă să-şi încurajeze prietenul. „Dacă l-ai vedea pe Pissarro!" îi spune el.

De data aceasta, nu participau decît cincisprezece pictori. Bracquemond şi soţia sa, Caillebotte, Cals, Degas, Monet, Pissarro, Piette (care tocmai murise), Rouart, Tillot şi, ca noi adepţi, Lebourg şi trei prieteni ai lui Degas: miss Cassatt, Forain şi Zandomeneghi. Degas dorise să expună şi Raffaëlli dar a întîmpinat, se pare, o vie opoziţie din partea grupului. În ultima clipă, prea tîrziu pentru a mai fi menţionat în catalog, s-a prezentat, cu o mică statuetă, un alt proaspăt adept, al şaisprezecelea participant: Paul Gau-

Scanned with OKEN Scanner

guin (31). Cel care şi-a îndemnat prietenul să se alăture grupului a fost, fără îndoială, Pissarro.

Pentru a se compensa lipsa lui Renoir şi a lui Sisley, Pissarro trimite treizeci şi opt de tablouri (dintre care şapte împrumutate de Caillebotte), Monet este reprezentat prin douăzeci şi nouă de lucrări iar Degas figurează în catalog cu douăzeci şi cinci de tablouri. În 10 aprilie 1879, ziua deschiderii, Caillebotte îi adresează lui Monet acest bilet triumfal:

„Sîntem salvaţi. În seara asta, la ora cinci, încasările depăşeau patru sute de franci. Acum doi ani, în ziua deschiderii, care este de obicei mai slabă, încasasem sub trei sute cincizeci de franci... Nu mai e nevoie să vorbesc despre unele extravaganţe... Să nu crezi, de exemplu, că Degas a trimis cele douăzeci şi şapte sau treizeci de tablouri pe care le anunţase. Azi dimineaţă figura în expoziţie doar cu opt tablouri. Se comportă în mod neplăcut, dar trebuie să recunoaştem că are mult talent“ (32).

Cea mai mare surpriză pentru pictori a fost, fără îndoială, un articol foarte favorabil scris de Duranty, care nu mai făcea nici una din obişnuitele sale rezerve. După ce arăta că „independenţii, impresioniştii, realiştii şi ceilalţi“ (utilizînd cuvintele propuse de prietenul său Degas) formau un grup cu tendinţe diferite, uniţi fiind prin angajamentul de a nu expune la Salon, nu îşi precupeţea elogiile la adresa participanţilor impresionişti, şi mai ales la adresa lui Monet şi Pissarro, elogiindu-i apoi de asemenea pe Degas şi pe cei din cercul său, şi în special pe miss Cassatt (33). (Aceasta expusese un tablou înrămat cu verde şi un altul înrămat cu roşu.)

Totuşi presa, în general, se arăta din nou ostilă, dar vizitatorii vin de data aceasta în număr mai mare. „Încasările merg bine în continuare, anunţă Caillebotte în ziua de 1 mai, am ajuns astăzi la suma de aproximativ zece mii cinci sute de franci. Publicul, în schimb, e tot vesel. Oamenii se distrează din plin la noi“ (32).

Scanned with OKEN Scanner

Cînd se închide expoziţia, în ziua de 11 mai, rămîneau în casă, după ce se plătiseră toate cheltuielile, şase mii de franci. Unii participanţi au fost de părere să se păstreze această sumă în rezervă, în vederea organizării unor expoziţii viitoare, dar, dat fiind numărul mic de tablouri vîndute, majoritatea a votat pentru împărţirea banilor. Fiecare participant a primit patru sute treizeci şi nouă de franci. Miss Cassatt a cumpărat cu această sumă două tablouri: unul de Monet şi altul de Degas.

În aceeaşi perioadă se deschisese şi Salonul. Cézanne fusese refuzat ca de obicei ca şi Sisley, dar Monet şi Renoir fuseseră acceptaţi. (Eva Gonzales expunea din nou, ca „elevă a lui Manet", un tablou foarte influenţat de profesorul ei.) Renoir trimisese un portret al lui Jeanne Samary şi un grup reprezentînd pe doamna Charpentier şi pe cei doi copii ai săi, pictat cu un an în urmă. Portretul actriţei fusese aşezat într-un loc obscur, dar cel al doamnei Charpentier ocupa, la insistenţele acesteia, un loc de cinste. Fără îndoială că succesul obţinut de acest tablou este datorat în bună măsură însăşi notorietăţii doamnei Charpentier. Lipseşte din acest portret spontaneitatea obişnuită a lui Renoir; pictorul l-a lucrat vădit cu multă reţinere şi aplicaţie, evitînd să se lase în voia fericitei inspiraţii a sensibilităţii sale şi atenuîndu-şi culorile. Nimic în acest tablou nu aminteşte de veselia sa firească; domneşte în el, dimpotrivă, un fel de măreţie solemnă. Renoir căutase în mod evident să producă un efect impunător şi reuşise. Criticii s-au întrecut cu toţii în elogii. Era pentru prima oară cînd Renoir putea să se socotească aproape „ajuns". Castagnary, şi de data aceasta ostil faţă de Manet, pe care îl acuza că face concesii burghezilor, aduce mari laude „penelului agil şi spiritual" al lui Renoir, „graţiei sale vii şi surîzătoare" şi culorii sale încîntătoare (34). „Renoir se bucură de mare succes la Salon, îi scrie Pissarro lui Murer, cred că acum e lansat. Cu atît mai bine! Sărăcia e un lucru atît de îngrozitor!" (35).

Scanned with OKEN Scanner

Doamna Charpentier nu fusese străină de crearea unei noi reviste hebdomadare, *Viața Modernă*, consacrată vieții artistice, literare și mondene, pe care soțul său începe să o publice în primăvara anului 1879. Edmond Renoir este însărcinat să organizeze, într-un vast local care aparținea revistei, o serie de expoziții care de fiecare dată urmau să reunească numai operele unui singur artist, lucru care, în acea vreme, era încă destul de neobișnuit. În iunie, prezintă pasteluri semnate de fratele său, scriind în același timp în *La Vie Moderne* un lung articol despre opera lui Renoir (36). Pictorul propune, dar pentru moment fără rezultat, să se organizeze o expoziție de tablouri ale confratelui său mai puțin norocos, Sisley (Sisley nu va expune la *La Vie Moderne* decît în 1881). Renoir se duse să petreacă cîtva timp în Normandia, La Berneval, după care se întoarce la Chatou, unde pictează *Partidă de canotaj la Chatou*, feerie de apă și lumină, care îl arată preocupat de aceleași probleme ca și pe vremea cînd pictase *Leagănul* și *Balul de la Moulin de la Galette.*

Succesul neașteptat repurtat de Renoir la Salon are probabil o mare influență asupra lui Monet, care ajunge să se întrebe dacă lupta lor pentru independență nu fusese sterilă și dacă reușita era posibilă în afara Salonului. Trebuia oare, la rîndul său, să nu mai țină seamă de principiile pe care grupul și le impusese? Renoir, la urma urmei, nu se supusese niciodată vreunei reguli rigide de conduită, mărturisind cu sinceritate: „Niciodată n-am izbutit să știu din ajun ce voi face a doua zi“ (37). Dar cazul lui Monet era cu totul altul. El fusese unul dintre cei mai aprigi apărători ai expozițiilor impresioniste; de fapt, el era cel care luase inițiativa. Pentru el, opoziția față de juriu fusese mai mult decît o necesitate, era o chestiune de principiu. A-și părăsi acum principiile ar fi însemnat să-și mărturisească nereușita. Și totuși, mai presus de principii, se punea problema viitorului. Timp de mai bine de douăzeci de ani, trudise din greu fără să cîș-

Scanned with OKEN Scanner

tige prea mult teren în ceea ce privește succesul de public; pierduse chiar o parte din simpatia pe care o dobîndise la început. Putea să-și permită să continue a merge pe un drum care îl lipsea de stima majorității? Venise momentul să caute succesul, fără să se preocupe de unde putea acesta să-i vină, și fiindcă Salonul părea că-i oferă cele mai multe șanse, aici trebuia să-l urmărească. În 1880, Monet se hotărăște deci să supună juriului spre aprobare două tablouri.

Comportarea lui Monet dezlănțuise cel mai profund dispreț al lui Degas. Într-o scrisoare către Duret, Monet se va plînge că prietenii săi îl tratează ca pe un renegat, explicînd că luase această hotărîre numai în speranța că Petit, rivalul lui Durand-Ruel îi va cumpăra unele tablouri, de vreme ce fusese acceptat la Salon (38). (Sisley și-a justificat în același mod plecarea din grup.) Dar, insensibil la argumentele lui Monet, Degas nu vede decît lipsa de fidelitate a acestuia, odioasele concesii făcute de el artei oficiale. Îl acuză pe Monet că ar fi vrut să-și facă o reclamă dezmățată și rupe orice legătură cu el. Din grupul inițial nu mai rămăseseră decît Pissarro, Berthe Morisot, Degas, Caillebotte, Guillaumin și Rouart. Cu excepția lui Pissarro, nici unul dintre ei nu trăia din vînzarea tablourilor, și disprețul față de juriu, deși vrednic de admirație, nu se putea compara cu eroismul lui Pissarro care, renunțînd la un succes posibil în cadrul Salonului, opta pentru o nesfîrșită sărăcie.

Dată fiind absența lui Monet, Renoir, Sisley și Cézanne, cea de-a cincea expoziție a grupului, organizată în 1880, nu mai este, la drept vorbind, o expoziție impresionistă. Participau Bracquemond și soția sa, Caillebotte, Guillaumin, Lebourg, Berthe Morisot, Degas și prietenii săi: miss Cassatt, Forain, Levert, Rouart, Zandomeneghi, Tillot și doi noi adepți, invitați de Degas, Raffaëlli (pe care acesta voise să-l introducă încă din 1879) și Vidal; participau, în sfîrșit, Pissarro

Scanned with OKEN Scanner

împreună cu prietenul și discipolul său Gauguin, și un al treilea nou adept, Vignon (39).

Expoziția, care are loc în rue des Pyramides, la numărul 10, în cursul lunii aprilie, este anunțată, la sugestia lui Degas, ca expoziția unor *Pictori Independenți*. Dar Degas nu reușește să-și impună părerea într-o discuție în legătură cu afișele, și, plin de amărăciune, îi scrie lui Bracquemond: „Deschiderea are loc la 1 aprilie. Afișele vor fi lipite mîine sau luni. Sînt scrise cu litere de un roșu viu pe fond verde. M-am luptat cu Caillebotte dacă să punem sau nu numele. A trebuit să cedez și să-l las să le pună. Cînd oare se va termina cu *vedetele*? Domnișoara Cassatt și doamna Morisot nu voiau cîtuși de puțin să le apară numele pe afișe... Toate argumentele de bun-simț și bun-gust nu înseamnă nimic în fața inerției celorlalți și a încăpățînării lui Caillebotte... La anul voi face astfel încît acest procedeu să nu mai continue. Sînt dezolat și umilit“ (40).

Raffaëlli, noul protejat al lui Degas, trimisese nici mai mult nici mai puțin decît treizeci și cinci de tablouri, fapt ce se pare că i-a umplut de uimire pe mai vechii participanți. Aceștia nu-i apreciau deloc mediocra strădanie de a trata într-o manieră impresionist-dulceagă subiecte anecdotice, realiste și artificiale totodată. Degas neglijează și de data aceasta să-și trimită lucrările pe care le anunțase în catalog, ca de exemplu statuia de ceară a unei tinere dansatoare, la care lucrase timp îndelungat. Trimite totuși, dar după vernisaj, un portret al lui Duranty pe care îl promisese deja pentru expoziția precedentă. (Duranty murise pe neașteptate după nouă zile de la deschidere, și Degas ținea, fără îndoială, să-i aducă prietenului său acest ultim omagiu.) Zandomeneghi expunea printre alte lucrări un portret destul de ciudat al lui Paul Alexis, în picioare și rezemat de un perete pe care erau agățate nenumărate colivii de păsări. Guillaumin, Berthe Morisot și Pissarro figurau fiecare cu mai mult de o duzină de tablouri. Pissarro, care făcuse

Scanned with OKEN Scanner

cîteva gravuri în acvaforte cu Degas și Mary Cassatt, expunea mai multe exemplare montate pe hîrtie galbenă în rame violete. Gauguin prezenta o natură moartă, mai multe peisaje (cîteva pictate la Pontoise în tovărășia lui Pissarro), și un bust de marmură șlefuit cu grijă (41).

Publicul este mai puțin numeros decît înainte. Odată depășită prima surpriză provocată de impresioniști, ostilității generale îi urmase o mare indiferență. Criticii simpatizanți încep să distingă dintre participanți pe adevărații impresioniști de cei care nu aveau o prea mare legătură cu mișcarea, întocmai cum făcuse Duranty încă din 1879. Armand Silvestre insistă pe faptul că Pissarro rămăsese credincios impresionismului. Pe de altă parte, romancierul J.K. Huysmans, prietenul lui Zola, arată prea puțină înțelegere față de impresioniști, în special față de Berthe Morisot, apreciindu-i mai mult pe Degas și pe prietenii săi Forain, Raffaëlli și Zandomeneghi (42). Astfel, expoziția se împărțea foarte net în două grupuri opuse, cel format de Pissarro, Berthe Morisot, Guillaumin și Gauguin reprezentînd, se pare, minoritatea.

În timp ce în expoziția grupului nu mai domina impresionismul, această orientare nu se bucura de mai mult succes nici în cadrul Salonului. Este refuzat cel mai important dintre cele două peisaje prezentate de Monet, *Dezghețul*, care înfățișa mari soiuri de gheață plutind pe Sena. Sînt în schimb acceptate cele două tablouri de Renoir, dar numai unul singur, o fată adormită pe un scaun, cu o pisică în brațe, era reprezentativ pentru stilul impresionist al pictorului. Manet expune un portret destul de convențional al prietenului său deputatul Antonin Proust și acela al unui cuplu luînd masa în cîrciuma *Chez le père Lathuile*, pictat în aer liber. Sisley nu figura cu nici o lucrare. Juriul proiectase să acorde o a doua medalie lui Manet, dar își schimbă părerea spre marea decepție a pictorului, a cărui sănătate devenea tot mai șubredă.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrările lui Monet și Renoir fuseseră prost amplasate, și cei doi pictori se hotărăsc să protesteze pe lîngă ministrul Artelor Frumoase, cerînd să fie mai bine tratați anul următor. Trimit o copie a scrisorii lor lui Cézanne, rugîndu-l să o transmită lui Zola. Sperau că Zola, al cărui nume se bucura acum de mare trecere, o va publica într-unul din ziarele la care colabora, și că va adăuga cîteva cuvinte pentru „a demonstra importanța impresioniștilor și mișcarea de real interes pe care au provocat-o“ (43). Zola va publica într-adevăr o serie de trei articole sub titlul *Naturalismul la Salon*, dar acestea răspundeau prea puțin speranțelor pictorilor.

După ce succesul începuse să-i răsplătească străduințile îndîrjite, Zola era tot mai convins de misiunea universală a „naturalismului“. Nu putea să uite că prietenii săi pictori și el însuși debutaseră odinioară împreună, necunoscuți dar încrezători, și nu putea să nu compare acum eforturile lor cu succesul obținut. Impresioniștii rataseră, i se părea lui, nu pentru că publicul era orb — căci același public știa să-i aprecieze propriile lucrări — ci, pentru că, după el, ei nu se realizaseră încă pe deplin. Aceste considerente explică atitudinea condescendentă a lui Zola față de vechii săi prieteni. În articolele sale începea prin a dezaproba expozițiile particulare ale grupului, care nu folosiseră, spunea el, decît lui Degas; de acord cu Manet asupra acestui punct, consideră că lupta trebuia dusă chiar în cadrul Salonului. Este fericit să vadă că Renoir era primul care revenise la ideea de a expune la Salon, urmat de Monet, deși amîndoi deveniseră astfel niște renegați. Grupul încetase să existe, proclama Zola, dar influența sa se simțea pretutindeni, chiar și la pictorii oficiali. „Marea nenorocire, spune el în concluzie, reluînd argumentele lui Duranty, este că nici unul dintre artiștii acestui grup nu a realizat cu forță și la modul definitiv formula nouă care se află risipită în operele tuturor. Formula există, divizată la infinit; dar nicăieri, la nici unul dintre ei, nu o

Scanned with OKEN Scanner

găsim aplicată de un maestru. Toți sînt niște precursori. Artistul de geniu nu s-a născut încă. Vedem ce vor și le dăm dreptate, dar zadarnic căutăm capodoperele care să impună formula... Iată pentru ce lupta impresioniștilor nu și-a atins încă scopul; ei rămîn inferiori operei pe care încearcă să o facă, se bîlbîie fără să poată găsi cuvîntul potrivit" (44).

Exista ceva tragic în această lipsă de înțelegere care, treptat, îi va separa pe prietenii de altădată. Dezintegrarea grupului impresionist este și mai mult subliniată de Monet care, în urma refuzului parțial al juriului, organizează, în iunie 1880, o importantă expoziție a lucrărilor sale la *La Vie Moderne* (unde Manet expusese în aprilie). Unui reporter, care-l întreabă dacă încetase să mai fie impresionist, Monet îi răspunde: „Deloc; sînt în continuare și vreau să fiu întotdeauna impresionist... dar nu-mi mai văd confrații, bărbați și femei, decît foarte rar. Mica biserică a devenit astăzi o școală banală care-și deschide porțile primului mîzgălitor" (45). Este greu de spus dacă aceste cuvinte se referă la Raffaëlli sau la Gauguin, dar este sigur că ele n-au contribuit la îmbunătățirea relațiilor dintre Monet și ceilalți pictori.

Nu mai rămîneau decît doi oameni cu adevărat devotați cauzei comune: Pissarro și Caillebotte. Și totuși, cînd, în ianuarie 1881, încep să discute despre posibilitatea unei noi expoziții a grupului, nu mai sînt de acord. Caillebotte era pornit împotriva lui Degas din cauza felului cum își impusese prietenii, indignat de slaba contribuție pe care Degas o avusese la manifestările lor și jignit de opiniile defavorabile pe care acesta le exprimase asupra lui Monet și Renoir cu prilejul întoarcerii lor la Salon. Le propune deci celorlalți să se debaraseze de Degas și de prietenii săi, sperînd că aceasta îi va decide pe Monet și pe Renoir să se întoarcă în mijlocul grupului. Caillebotte se explică într-o lungă scrisoare adresată lui Pissarro: „Ce se va întîmpla cu expozițiile noastre? Iată, în privința asta,

Scanned with OKEN Scanner

părerea mea: trebuie să continuăm, şi să continuăm numai în sens artistic, singurul care, în definitiv, ne interesează pe noi toţi. Cer deci să se organizeze o expoziţie în care să figureze toţi cei care au manifestat un interes real pentru cauza noastră, adică tu, Monet, Renoir, Sisley, Domnişoara Morisot, domnişoara Cassatt, Cézanne, Guillaumin, Gauguin, dacă vrei, poate, de asemenea, Cordey şi cu mine. Aceştia sînt toţi, de vreme ce Degas refuză o expoziţie organizată în acest fel. Te întreb la urma urmei: în ce măsură crezi că publicul se interesează de discuţiile dintre noi? Sîntem tare naivi dacă ne certăm din pricina asta. Degas a adus printre noi germenii dezorganizării. E foarte rău pentru el că are un caracter atît de urît. Îşi petrece timpul perorînd la La Nouvelle-Athènes sau mai ştiu eu unde. Ar face mult mai bine dacă s-ar ţine ceva mai mult de pictură. Că are de o sută de ori dreptate în ceea ce spune şi că vorbeşte cu multă inteligenţă şi bun-simţ despre pictură, nu se îndoieşte nimeni (şi pe asta se întemeiază în modul cel mai evident şi reputaţia sa). Dar nu este mai puţin adevărat că adevăratele argumente ale unui pictor constau în pictura sa, şi că chiar dacă ar avea de o mie de ori încă mai multă dreptate cînd vorbeşte, ar fi mult mai aproape de adevăr lucrînd. Invocă acum argumente legate de necesitatea de a trăi; pe care nu le admite însă cînd e vorba de Renoir şi de Monet. Dar parcă înainte de a-şi pierde banii, era altfel decît este astăzi? Întreabă-i pe toţi cei care l-au cunoscut şi în primul rînd întreabă-te pe tine însuţi. Acest om este înăcrit. Nu ocupă locul de prim rang pe care ar trebui să-l ocupe prin talentul său, şi de aceea, deşi nu o va recunoaşte niciodată, poartă pică întregului univers.

Pretinde că a vrut să-i aibă alături pe Raffaëlli şi pe ceilalţi pentru că Monet şi Renoir ne părăsiseră şi pentru că trebuia să avem cu noi pe cineva. Dar sînt trei ani de cînd îl bate la cap pe Raffaëlli să vină cu noi, cu mult înainte ca Monet, Renoir şi chiar Sisley să ne fi părăsit. Pretinde că tre-

Scanned with OKEN Scanner

buie să fim uniţi şi să putem conta unii pe cei-lalţi (doamne, dumnezeule!); şi pe cine ne aduce? pe Lepic, pe Legros, pe Maurean... (Dar n-a tunat şi a fulgerat împotriva defecţiunii lui Lepic şi Legros, deşi Lepic, de exemplu, nu avea deloc talent. L-a iertat. Fără îndoială că, dat fiind că Sisley, Monet şi Renoir au talent, nu-i va ierta niciodată.) În 1878 ni i-a adus pe Zandomeneghi, pe Bracquemond, pe doamna Bracquemond; în 1879 pe Raffaëlli..., renunţ să mai citez. Ce falangă de luptători pentru marea cauză a realismului!!!

Dacă există cineva pe lume care să aibă dreptul că nu-i ierte pe Renoir, Monet, Sisley şi Cézanne, acela eşti tu, pentru că tu ai cunoscut aceleaşi dificultăţi băneşti ca şi ei şi totuşi nu ai cedat. Dar tu eşti, într-adevăr, mai simplu şi mai drept decît Degas... Tu ştii că n-au făcut-o decît dintr-un singur motiv, acela de a-şi putea asigura cele necesare traiului. Cînd ai nevoie de bani încerci să te descurci cum poţi. Deşi Degas nu vrea să admită asemenea motive elementare, eu le consider indiscutabile. Parcă ar suferi de mania persecuţiei. Nu cumva vrea să ne facă să credem că Renoir are idei machiavelice? De fapt, nu numai că nu este drept, dar nu este nici generos. În ceea ce mă priveşte, n-am dreptul să condamn pe nimeni pentru asemenea motive. Singurul, repet, căruia îi recunosc acest drept, eşti tu. Repet, singurul; nu îi recunosc acest drept lui Degas care, totdeauna, a strigat împotriva tuturor celor despre care recunoştea că au talent. S-ar putea scrie un volum cu tot ce a zis împotriva lui Manet, a lui Monet, împotriva ta...

Te întreb: datoria noastră nu este oare mai curînd aceea de a ne susţine şi de a ne ierta slăbiciunile, decît de a ne distruge unii pe alţii?... Şi culmea este că el care a vorbit atît şi a vrut să facă atîtea a fost totdeauna cel care a dat cel mai puţin... Toate astea mă întristează profund. Dacă n-am fi discutat între noi decît o singură problemă, aceea a artei, am fi fost totdeauna de

Scanned with OKEN Scanner

acord. Degas este cel care a mutat discuţiile pe un alt teren, şi am fi tare proşti dacă am suporta urmările pricinuite de nebunia lui. Are un talent uriaş, este adevărat. Sînt primul care mă declar marele său admirator. Dar asta-i tot. Ca om a ajuns pînă acolo, încît, vorbind despre Renoir şi Monet, mi-a spus: «Îi primeşti la tine pe unii ca ei?» Vezi aşadar că deşi are mult talent, e lipsit în schimb de caracter.

În rezumat: vrei să facem o expoziţie care să aibă doar un scop artistic? Nu ştiu ce vom face peste un an. Dar să vedem mai întîi ce facem peste două luni... Dacă Degas vrea să participe, să vină, dar fără toţi acei indivizi pe care îi tîrăşte după el. Singurii lui prieteni care au acest drept sînt Rouart şi Tillot..." (46).

Dar Pissarro, neputîndu-se hotărî să-şi „părăsească confraţii", îi ia apărarea lui Degas. „Este un om groaznic, dar sincer şi loial", avea obiceiul să spună, neuitînd niciodată că Degas îl ajutase de mai multe ori în împrejurări grele (47). Propunerea lui Caillebotte era dealtfel cu totul personală: nimeni nu ştia dacă Monet şi Renoir vor reveni în cadrul grupului, indiferent de condiţii. O eventuală ruptură cu Degas nu părea deci deloc înţeleaptă.

„Nu ştiu ce voi face, îi răspunde Caillebotte. Nu cred că anul acesta este posibilă organizarea unei expoziţii. Dar cu siguranţă că nu aş mai participa la una ca cea de anul trecut" (48).

Şansele de deschidere a unei a şasea expoziţii păreau slabe; ea a fost totuşi organizată, în ciuda absenţei lui Renoir, Monet, Sisley, Cézanne şi, de data aceasta, şi a lui Caillebotte. A fost deschisă, în aprilie 1881, tot în Boulevard des Capucines, la numărul 35, într-o anexă a imobilului în care se găseau atelierele lui Nadar, dar nu semăna deloc cu prima expoziţie a grupului. Degas nu trimite decît şase lucrări (mai ales schiţe) şi statueta unei mici dansatoare. Contribuţia Berthei Morisot este, de asemeni, foarte redusă. Mary Cassatt expune schiţe înfăţişînd copii, interioare şi grădini. Pissarro este repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentat prin douăzeci și șapte de tablouri și pasteluri, dintre care două împrumutate de la miss Cassatt, unul de Rouart și altul de Gauguin. Gauguin însuși expune opt tablouri, unul din ele aparținînd lui Degas, precum și două sculpturi (49). (Chiar în același an Gauguin va decora o cutie de lemn cu un relief înfățișînd cîteva dansatoare lucrat după schițe de Degas, iar în 1882, îi dedica și oferi lui Pissarro o statuie reprezentînd o fată care se piaptănă (50).

La expoziția din 1881 figurează două grupuri distincte: pe de o parte Pissarro, Berthe Morisot, Guillaumin, Gauguin și Vignon, pe de altă parte Degas cu Mary Cassatt, Forain, Raffaëlli, Rouart, Tillot, Vidal și Zandomeneghi (51). Un al treilea grup era constituit din pictorii care expuneau sau încercau să expună la Salon: Renoir, Monet, Sisley și Cézanne. S-ar fi părut că Zola nu se înșelase cînd spusese că grupul impresionist încetase să mai existe.

NOTE

1 Despre Cabaner vezi G. Rivière: *Renoir et ses amis*, Paris, 1921, cap. VII; G. Moore: *Confessions of a young Man*, Londra, 1888, cap. VI și P. Gachet: *Cabaner*, Paris, 1954.

2 Începuse să picteze și expusese un autoportret la Salonul din 1876. Despre Victorine Meurent vezi A. Tabarant: „Celle qui fut" „l'Olympia", *Bulletin de la vie artistique*, 15 mai 1921.

3 Despre Moore vezi D. Cooper: „George Moore and Modern Art", *Horizon*, februarie 1945.

4 Pasajul de mai sus este citat liber după două scrieri de Moore: *Reminiscences of the Impressionist Painters*, Dublin, 1906, pag. 12—14 și 24, și: *Modern Painting*, New York, 1898, pag. 30—31.

5 Scrisoare inedită a lui Alexis către Zola, 9 august 1879; Biblioteca Națională din Paris.

6 J. de Nittis: *Notes et souvenirs*, Paris, 1895, pag. 187—188. Despre relațiile dintre Degas și Manet vezi și F.F. (Fénéon): „Souvenirs sur Manet" (interviu de Henri Gervex), *Bulletin de la vie artistique*, 15 octombrie 1920.

7 Pasajul de mai sus este citat liber după două scrieri ale lui Moore: *Reminiscences of the Impressionist*

Scanned with OKEN Scanner

Painters, *op. cit.*, pag. 24 şi 39, şi: *Impressions and Opinions*, New York, 1891, cap. „Degas".

8 Vezi A. Segard: *Mary Cassatt*, Paris, 1913, pag. 45.

9 Vezi H. Detouche: *Propos d'un peintre*, Paris, 1895, pag. 86.

10 Renoir îşi va exprima mai tîrziu opiniile despre pictură în introducerea la lucrarea lui Cennino Cennini: *Livre d'art*, Paris, 1911.

11 Duranty către Zola (1878), vezi Auriant: „Duranty et Zola", *La Nef*, iulie 1946.

12 Pentru vînzările Faure şi Hoschedé vezi: *Mémoires* de Paul Durand-Ruel în L. Venturi: *Les Archives de l'impressionnisme*, Paris — New York, 1939, vol. II, pag. 204—205 şi 206—207. Despre Hoschedé vezi şi notiţa lui Tabarant citată de Auriant, *op. cit.*

13 Pissarro către Murer, vara anului 1878; vezi A. Tabarant: *Pissarro*, Paris, 1924, pag. 38.

14 Vezi scrisoarea lui Manet către Duret, vara anului 1878; *Kunst und Kunstler*, martie 1914, pag. 325—326.

15 Vezi Rivière, *op. cit.*, pag. 79—80. Despre Murer vezi G. Geffroy: *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1924, vol. II, cap. IX; C. Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950; Duret: *Les peintres impressionnistes*, cap. despre Sisley; Coquiot: *Vincent van Gogh*, Paris, 1923, pag. 239—241; dar mai ales Tabarant: *Pissarro*, lucrare fondată în parte pe documentele personale ale lui Murer. Vezi şi scrisoarea lui Murer către Duret, din 18 iulie 1905, în: „L'impressionnisme et quelques précurseurs", *Bulletin des expositions*, III, 22 ianuarie — 13 februarie 1932, Galeria de artă Braun şi Comp., Paris. Paul Alexis a publicat un articol despre colecţia lui Murer în *Le Cri du Peuple*, la 21 octombrie 1887, conform căruia Murer poseda atunci 8 tablouri de Cézanne, 25 de Pissarro, 16 de Renoir, 10 de Monet, 28 de Sisley, 22 de Guillaumin, etc. Acest articol este reprodus în P. Gachet: *Deux amis des Impressionnistes, le Docteur Gachet et Murer*, Paris, 1956, pag. 170—173.

16 Pissarro către Murer, 1878; vezi Tabarant, *op. cit*, pag. 40, 41.

17 Pissarro către Duret, noiembrie 1878, *ibid.* pag. 43.

18 Monet către Chocquet, toamna anului 1877; vezi J. Joëts: „Les impressionnistes et Chocquet", *L'Amour de l'Art*, aprilie 1935.

19 Manet către Duret, iarna anului 1877; vezi T. Duret: Manet and the French Impressionists, Philadelphia-Londra, 1910, pag. 73—74. Duret atribuie acestei scrisori data de 1875, dar Tabarant: „Autour de Manet", *L'Art Vivant*, 4 mai 1928, a dovedit că a fost scrisă la sfîrşitul anului 1877.

20 Vezi Tabarant, *ibid.* Pare îndoielnic, totuşi, ca Manet să fi luat cu adevărat în schimb tablouri de Monet, căci, în momentul morţii sale, Monet îi mai datora încă bani şi, pe de altă parte, în succesiunea

Scanned with OKEN Scanner

lui Manet nu va figura un număr prea mare de lucrări de Monet.

21 Sisley către Duret, 18 august 1878; vezi Duret: „Quelques lettres de Manet et de Sisley", *Revue Blanche*, 15 martie 1899.

22 Vezi scrisoarea lui Cézanne către Zola, 23 martie 1878; vezi Cézanne: *Correspondance*, Paris, 1937, pag. 133.

23 Renoir către Durand-Ruel, martie 1881; vezi Venturi: *Archives*, vol. I, pag. 115.

24 Vezi *Mémoires* de Durand-Ruel, *ibid.*, vol. II, pag. 209.

25 Pissarro către Murer, vara anului 1878; vezi Tabarant: *Pissarro*, pag. 41—42.

26 Vezi E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, vol. II, pag. 75—76.

27 Sisley către Duret, 14 martie 1879; vezi Duret: „Quelques lettres de Manet et de Sisley", *op. cit.*

28 Cézanne către Pissarro, 1 aprilie 1879; vezi Cézanne: *Correspondance*, pag. 160.

29 Proiect inedit găsit într-un carnet al lui Degas, Biblioteca Națională din Paris (Dc 327 t). După o listă transcrisă în același carnet, Degas a propus, se pare, să fie inclus nu numai Raffaëlli ci și Cazin Lhermitte. Pe această listă, dar absenți de la expoziție, figurează și Morisot, Cézanne, Béliard, Levert și Guillaumin.

30 A. Silvestre: „Le monde des arts", *La Vie Moderne*, 24 aprilie 1879.

31 Pentru un catalog condensat vezi Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 262—264. Singura mențiune privind participarea lui Gauguin se află într-un articol al lui Duranty (vezi nota 33).

32 Pentru scrisorile lui Caillebotte referitoare la această expoziție, vezi Geffroy, *op. cit.*, vol. II, cap. VII.

33 Vezi Duranty: „Cea de-a patra expoziție organizată de un grup de artiști independenți", *Chronique des Arts et de la Curiosité*, supliment la *Gazette des Beaux-Arts*, 19 aprilie 1879; reprodus în parte în ediția *La Nouvelle Peinture*, Paris, 1946, appendice. Pentru articolele lui A. Wolff și A. Silvestre, vezi P.A. Lemoisne: *Degas et son oeuvre*, Paris, 1946, vol. I, pag. 245—246, notele 130—131).

34 Vezi L. Bénédite: „Madame Charpentier and her Children by Auguste Renoir", *Burlington Magazine*, decembrie 1907.

35 Pissarro către Murer, 27 mai 1879; vezi Tabarant: *Pissarro*, pag. 45.

36 Despre *La Vie Moderne*, vezi J. Rewald: „Renoir and his Brother", *Gazette des Beaux-Arts*, martie 1945; articolul lui Edmond Renoir despre fratele său este reprodus în parte în Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 334—338.

Scanned with OKEN Scanner

37 Renoir către Monet, 23 august 1900; vezi Geffroy, *op. cit.*, vol. II, cap. V.

38 Vezi scrisoarea lui Monet către Duret, din primăvara anului 1880, citată în H. Graber: *Pissarro, Sisley, Monet, nach eigenen und fremden Zeugnissen*, Bâle, 1943, pag. 225—226. Sisley, la rîndul lui, scrisese la 28 martie 1879 către Charpentier: „De cînd m-am hotărît să expun la Salon, sînt mai izolat ca niciodată". Vezi R. Huyghe: „Lettres inédites de Sisley", *Formes*, martie 1931.

39 Pentru un catalog condensat vezi Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 264—265.

40 Degas către Bracquemond, martie 1880; vezi *Lettres de Degas*, Paris, pag. 51.

41 Acest bust era probabil cel al soţiei lui Gauguin, executat în 1879. Este reprodus, împreună cu alte lucrări mai puţin cunoscute din perioada sa de debut, în Pola Gauguin: *Paul Gauguin, mon père*, Paris, 1938.

42 Vezi J.K. Huysmans: *L'art moderne*, Paris, 1883, capitolul despre Expoziţia Independenţilor. La rîndul său Jules Claretie a insistat în *La Vie à Paris, 1880*, Paris, 1881, pag. 60 asupra faptului că „Raffaëlli nu are nimic dintr-un impresionist". Pentru alte articole vezi Lemoisne, *op. cit.*, vol. I, pag. 246—248, notele 133—134.

43 Cézanne către Zola, 10 mai 1880; vezi Cézanne: *Correspondance*, pag. 169—170.

44 Zola: „Le naturalisme au Salon", *Le Voltaire*, 18—22 iunie 1880, reprodus în parte în Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 276—280. Vezi de asemenea şi J. Rewald: *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, pag. 251—258.

45 Vezi E. Taboureux: „Claude Monet", *La Vie Moderne*, 12 iunie 1880.

46 Caillebotte către Pissarro, 24 ianuarie 1881; document inedit găsit printre hîrtiile lui Pissarro.

47 Vezi scrisoarea inedită a lui Pissarro către Mirbeau, 10 octombrie 1891; Luvru, Cabinetul de desene.

48 Caillebotte către Pissarro, ianuarie 1881; document inedit găsit printre hîrtiile lui Pissarro.

49 Pentru un catalog condensat vezi Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 266—267; expoziţia cuprindea de asemenea — în afara lucrărilor din catalog — lucrări de Cals, care murise de curînd.

50 Această cutie este reprodusă în P. Gauguin, *op. cit.* Statueta figurează în catalogul unei vînzări: *Tableaux Modernes*, Paris, 14 iunie 1930, nr. 14, sub titlul inexact de *Tahitiană pieptănîndu-se*. După fiul lui Pissarro, Ludovic Rodo, tatăl său poseda şi la Osny (1883) un bust al doamnei Gauguin.

51 Pentru articolele de presă referitoare mai ales la Degas, vezi Lemoisne, *op. cit.*, vol. I, pag. 249—250, notele 140—141.

Scanned with OKEN Scanner

1881–1885

NOI EXPOZIȚII ȘI DIVERGENȚE DE PĂRERI. MOARTEA LUI MANET. SEURAT, SIGNAC ȘI SALONUL INDEPENDENȚILOR.

Cu timpul, afacerile lui Durand-Ruel încep să meargă din nou bine. Urmările crizei din 1873 erau în sfîrșit lichidate și comerțul prospera din nou. Construcția de căi ferate cunoaște o dezvoltare extraordinară, și are loc o vie mișcare de speculații la Bursă (Gauguin cîștigă probabil mulți bani în acest moment). Sînt create noi companii iar creditul se mărește considerabil. În 1880, un nou prieten, Feder, pusese la dispoziția lui Durand-Ruel mari sume de bani care fac posibile tranzacții importante și îi permit să vină în ajutorul impresioniștilor. Acesta cumpără imediat tablouri de Sisley, care era cel mai sărac din tot grupul și care reușea cel mai puțin să-și vîndă tablourile. Din 1881 începe din nou să cumpere cu regularitate lucrările lui Monet, Pissarro și Renoir. Cumpără, de asemenea, și lucrările lui Degas, ori de cîte ori acesta dorește să le vîndă. Durand-Ruel oferea prețuri convenabile și chiar, în loc să le cumpere ocazional

tablourile, le avansa pictorilor sume lunare, după nevoile lor. Aceştia, în schimb, îi trimiteau aproape întreaga lor producţie, conturile fiind încheiate periodic. În acest fel, pictorii sînt în măsură să lucreze, fără să-şi facă prea multe griji. „Nu sînt putred de bogat, îi scria Pissarro lui Duret, mă bucur în schimb de roadele unei vînzări moderate, dar continue. Nu mă tem decît de o întoarcere a trecutului“ (1). În aceste condiţii, situaţia lua o întorsătură mai încurajatoare şi lucrul continua într-o stare de spirit mai fericită.

Renoir începe să călătorească. La începutul anului 1881 se duce la Alger, atras de acel Orient pitoresc care jucase un rol atît de important în arta lui Delacroix; aici pictează o *Fantasia*, în spiritul artei înaintaşului său. În Alger, Renoir îi întîlneşte pe Lhote, pe Lestringuez şi pe Cordey. Înainte de a pleca, Renoir îl însărcinase pe prietenul său Ephrussi, bancher şi istoric de artă, să trimită la Salon două dintre portretele pe care i le făcuse: sînt acceptate.

În 1881 are loc o schimbare însemnată în organizarea expoziţiei oficiale, care nu mai este controlată de către Stat: este alcătuită o asociaţie de artişti însărcinată să se ocupe de Saloanele anuale. Orice artist ale cărui lucrări fuseseră acceptate o dată avea dreptul să participe la alegerea juriului. Dar deşi, ca urmare, a fost ales un juriu mai liberal (printre membrii săi figura şi Guillemet), Manet obţine cu greu numărul de voturi necesare pentru a primi doar o medalie de clasa a doua (2).

Cu puţin timp înainte de deschiderea Salonului, Renoir părăseşte Algerul. De Paşti se află din nou în capitală, sau, mai exact, la Chatou şi la Bougival, unde începe să lucreze cu mare entuziasm. Duret îl invitase să vină în Anglia, dar, după o masă cu Whistler, la Chatou, în cursul căreia se interesează, se pare, de englezoaice şi de farmecele lor, se hotărăşte să rămînă pe loc.

„Mă lupt cu copacii înfloriţi, cu femei şi copii, şi nu vreau să văd nimic altceva, îi explică el lui

Scanned with OKEN Scanner

Duret. Sînt bîntuit însă tot timpul de păreri de rău. Mă gîndesc la osteneala zadarnică pe care ţi-ai dat-o din pricina mea, şi mă întreb dacă-mi vei putea tolera cu uşurinţă capriciile mele de femeiuşcă; şi, pe de altă parte, le văd mereu înaintea ochilor pe acele frumoase englezoaice. Ce nenorocire să fii mereu nehotărît, dar asta mi-e firea şi pe măsură ce înaintez în vîrstă mă tem că nu mă voi mai putea schimba. Timpul e frumos şi am modele. Iată singura mea scuză" (3).

Se pare totuşi că Renoir avea o scuză încă şi mai bună. În tabloul de mari proporţii pe care îl picta atunci la restaurantul Fournaise de pe mica insulă Chatou, apare prima oară o fată, Aline Charigot, care avea să devină în curînd soţia sa. Această lucrare, *Dejunul vîslaşilor* aparţine aceleiaşi serii ca şi *Balul de la Moulin de la Galette* şi *Partidă de canotaj la Chatou*, executată în urmă cu doi ani. Pictorul încearcă din nou să fixeze însufleţirea unui grup surprins în plină natură, într-o atmosferă strălucind de soare şi de bucuria de a trăi. Şi de data aceasta pozează prietenii lui Renoir. În faţa viitoarei doamne Renoir, care ţine în braţe un căţeluş, poate fi văzut Caillebotte, aşezat călare pe un scaun (pare mai tînăr decît era atunci). Alături de Caillebotte se află Angèle, care pozase cîndva pentru Renoir cu o pisică pe genunchi. În spate, cu joben pe cap, stă în picioare Ephrussi, iar la dreapta se află Lestringuez şi Lhote, ultimul purtînd o pălărie canotier.

Dacă Renoir renunţase la călătoria sa în Anglia, Sisley în schimb traversează Canalul Mînecii pentru a-şi petrece vara în insula Wright. La Pontoise, Pissarro îşi adunase din nou prietenii în jurul său. Se afla aici şi Cézanne, precum şi Gauguin, care urmărea cu atenţie căutările lui Cézanne; acesta din urmă încerca să găsească un mijloc de expresie adaptat bogăţiei senzaţiilor sale. În lucrările sale, Gauguin se apropia tot mai mult de tehnica şi de paleta lui Pissarro. Dar o făcea deliberat, căci

Scanned with OKEN Scanner

Pissarro nu se gîndeşte cîtuşi de puţin să le impună şi altora concepţiile sale. Sfaturile pe care i le dă lui Gauguin nu se deosebeau probabil prea mult de cele pe care le dădea propriilor săi fii, care începeau să deseneze şi să picteze (Lucien, cel mai mare, avea atunci nouăsprezece ani). „Să nu vă încredeţi cu totul în judecăţile mele. Doresc atît de mult să vă văd pictori mari, încît nu vă ascund părerile mele. Nu ţineţi seamă decît de ceea ce se potriveşte cu sentimentele şi cu felul vostru de a înţelege. Deşi avem aceleaşi idei, există în voi ceva schimbat, care ţine de tinereţea voastră şi de un mediu care-mi este străin. Asta mă bucură, căci lucrul de care mă tem cel mai mult este că aţi putea să-mi semănaţi prea tare. La treabă deci, băieţi!“ (4).

Un tînăr pictor, care l-a cunoscut, va nota mai tîrziu o serie de sfaturi şi mai precise date de Pissarro, sfaturi care par să rezume concepţiile şi metodele tuturor peisagiştilor impresionişti. Iată, în esenţă, ceea ce i-a spus Camille Pissarro: „Trebuie să cauţi natura care se potriveşte cu temperamentul tău, să priveşti subiectul mai mult pentru formă şi culoare decît pentru desen. Este inutil să încerci să redai prin desen forma care poate fi surprinsă şi altfel. Desenul precis este sec şi dăunează impresiei generale, distrugînd toate senzaţiile. Nu fixa conturul lucrurilor, desenul trebuie să rezulte din intensitatea şi tonalitatea bine aleasă a petelor de culoare. Lucrul cel mai greu nu este să redai în detaliu conturul unui ansamblu, ci ceea ce se află în interiorul lui. Important este să pictezi caracterul esenţial al lucrurilor, căutînd să-l redai prin orice mijloc, fără să te preocupi de meşteşug. Cînd pictezi trebuie să alegi un subiect, să vezi ce se află la dreapta şi la stînga, să lucrezi totul în acelaşi timp. Să nu lucrezi parte cu parte; să faci totul deodată, punînd culoare peste tot, în tuşe bine alese ca ton şi intensitate şi observînd ce se află alături. Trebuie să lucrezi în tuşe mici şi să încerci să-ţi fixezi imediat percepţiile. Privirea nu trebuie să se concentreze pe un punct anume,

Scanned with OKEN Scanner

ci să vadă totul și, în același timp, să observe felul cum se reflectă culorile pe lucrurile înconjurătoare. Trebuie să lucrezi în același timp la cer, la apă, la ramuri, la pămînt, făcînd totul deodată și revenind fără încetare asupra a ceea ce ai făcut, pînă cînd obții efectul dorit; să acoperi cu culoare pînza încă din prima ședință și apoi să tot adaugi pînă cînd consideri că nu mai lipsește nimic. Să redai corect perspectiva aeriană, din primul plan și pînă la orizont, felul cum se reflectă cerul și frunzișul. Să nu te temi să pui culoarea, să-ți finisezi lucrul puțin cîte puțin. Să nu procedezi după reguli și principii, ci să pictezi ceea ce observi și simți. Trebuie să pictezi generos și fără ezitare, căci e preferabil să nu ratezi prima impresie. Să nu ai nici un fel de timiditate în fața naturii; trebuie să îndrăznești, cu riscul de a te înșela și de a greși. Nu trebuie să ai decît un stăpîn, natura; pe ea trebuie să o consulți totdeauna" (5).

Dar Gauguin nu are încă destulă încredere în propriul său talent pentru a fi îndrăzneț; preferă să-și urmeze profesorul. Cînd, după vacanță, se întoarce la Paris și la slujba de la bancă, Pissarro îi lipsește atît de mult încît se plînge de acest lucru într-o scrisoare: „Există o teorie despre care v-am auzit discutînd: trebuie neapărat să trăiești la Paris ca să poți face pictură, căci numai acolo poți face cu adevărat schimb de idei. Dar nu s-ar părea deloc că este așa acum cînd nefericiții de noi ne ducem la La Nouvelle-Athènes unde ne coacem de căldură, în timp ce dumneavoastră nu vreți să trăiți altfel decît ca un pustnic... Sper să vă văd sosind aici cît de curînd". Gauguin întreabă de asemenea: „Domnul Cézanne a găsit *formula* exactă a unei opere care să fie admisă de toată lumea? Dacă a găsit rețeta care să-i permită să comprime expresia exacerbată a tuturor senzațiilor sale într-un singur și unic procedeu, vă rog încercați să-l faceți să vorbească despre ea în somn, dîndu-i să bea vreo doctorie misterioasă și homeopatică, și veniți cît mai grabnic la Paris să ne-o spuneți" (6). Cézanne, temător și iritabil,

nu va gusta această glumă, începînd să se teamă de-a binelea că Gauguin caută să-i fure „senzația".

Manet, bolnav, este obligat să asculte de sfaturile medicului său și să se odihnească la țară. În 1880 fusese la Bellevue, iar în 1881 închiriază o casă cu grădină la Versailles. „Viața la țară nu are farmec decît pentru cei care nu sînt siliți să rămînă aici" (7), i se plînge el lui Astruc. Pictorul încearcă totuși să se resemneze. Neputînd picta tablouri de mari proporții, începe să lucreze în grădină, observînd acele jocuri de lumină care exercitau o atît de mare atracție asupra impresioniștilor. Adoptă total tehnica lor, pictînd în tușe mici și rapide și utilizînd culorile deschise. Diferitele aspecte ale grădinii sale din Versailles, pe care le-a reprezentat notînd toate schimbările de lumină, sînt pictate într-un stil pur impresionist. Ele atestă o mare virtuozitate asociată cu o mare capacitate de a observa natura. Aceste fericite rezultate nu-l vor împiedica totuși pe Fantin să-l acuze pe Manet că și-a stricat stilul „încercînd să se modifice în contact cu acei cîțiva mîzgălitori care se pricep mai curînd să facă vîlvă în jurul lor decît artă" (8).

La întoarcerea sa la Paris, Manet are plăcuta surpriză de a afla că vechiul său prieten Antonin Proust a fost numit ministru al Artelor Frumoase în guvernul format de Gambetta. Una dintre primele hotărîri ale lui Proust a fost aceea de a achiziționa pentru stat o serie de tablouri de Courbet, al cărui atelier era vîndut la licitație, pentru a acoperi cheltuielile de reconstrucție ale coloanei Vendôme, și pune de asemenea pe Faure și pe Manet pe lista celor ce urmau a fi decorați cu Legiunea de Onoare. Renoir, care primește aceste vești la Capri, este cît se poate de mulțumit. „Voiam de mult timp să vă scriu despre numirea lui Proust, îi spune în decembrie lui Manet, și n-am făcut-o. Dar mi-a căzut chiar acum în mînă un număr vechi din *Le Petit Journal*, unde se vorbește cu mare entuziasm despre achiziționarea tablourilor maestrului Courbet, ceea ce mi-a făcut o foarte mare plăcere ; nu pentru

Scanned with OKEN Scanner

Courbet, căci bietul bătrîn nu se mai poate bucura de gloria sa, ci pentru arta franceză. Avem deci, în sfîrşit, un ministru care ştie că în Franţa se face pictură bună. Mă aşteptam să aflu din numerele viitoare ale aceleiaşi reviste că aţi fost decorat cu Legiunea de Onoare, lucru care m-ar fi umplut de bucurie în insula mea îndepărtată. Dar sper că nu-i vorba decît de o întîrziere şi că la întoarcerea mea în capitală voi saluta în persoana dumneavoastră pe pictorul unanim apreciat, acum recunoscut în mod oficial... Cred că nu vă închipuiţi că vă spun toate acestea doar spre a vă face un compliment. Sînteţi luptătorul plin de voioşie, care nu urăşte pe nimeni, precum un bătrîn Gal; şi vă iubesc pentru această voioşie, chiar atunci cînd nu aveţi dreptate" (9).

De la Capri, Renoir se duce la Palermo şi aici, la 15 ianuarie 1882, a doua zi după ce Wagner îşi terminase opera *Parsifal*, face, în cursul unei şedinţe scurte, un portret al compozitorului, care refuzase să-i pozeze mai mult de douăzeci şi cinci de minute (10). Renoir pictează acest portret la rugămintea vechiului său prieten, judecătorul Lascaux, care, împreună cu Bazille şi cu Maître, îl duseseră la primele concerte de la Paris ale lui Wagner. Pictorul se întoarce apoi la Neapole, unde se mai oprise o dată, atras atît de oraş, de golf, de Vezuviu, cît şi de muzeu. Renoir făcuse însă această călătorie în Italia mai ales din dorinţa de a studia pictura lui Rafael, lucru pe care îl face la Roma, după ce stă un timp la Veneţia, unde pictează laguna şi-i admiră pe Veronese şi pe Tiepolo. Cu sufletul plin de toate aceste impresii noi, îi scrie lui Durand-Ruel de la Neapole: „Am fost la Roma să văd tablourile lui Rafael. Sînt foarte frumoase şi ar fi trebuit să le văd mai demult. Sînt pline de ştiinţă şi de înţelepciune. El nu căuta ca mine lucrurile imposibile. Dar pictura lui e frumoasă. Ingres îmi place mai mult cînd pictează în ulei. Dar frescele sînt minunate prin simplitatea şi grandoarea lor". Renoir este încă prea puţin satisfăcut de lucrul său:

Scanned with OKEN Scanner

„Mă aflu încă în febra căutărilor. Nu sînt mulțumit de ce fac, și șterg, șterg întruna. Sper că această manie va avea un sfîrșit... Sînt ca un școlar care, pe pagina albă scrisă frumos, face dintr-o dată o pată de cerneală. Sînt încă la vîrsta petelor de cerneală. Deși am patruzeci de ani“ (11).

În ciuda tuturor acestor impresii copleșitoare, Renoir îi scrie colecționarului Deudon: „Mă plictisesc uneori departe de Montmartre ...Visez la Franța și ajung să-mi spun că pînă și cea mai urîtă pariziancă arată mai bine decît cea mai frumoasă italiancă“ (12).

La întoarcere, Renoir îl întîlnește la Marsilia pe Cézanne și se hotărăște să petreacă împreună cu el cîteva zile la Estaque. Găsește aici o natură care nu se schimbă odată cu anotimpul (era în ianuarie 1882) și pe care o învăluie zilnic aceeași lumină strălucitoare. Mulțumit, își amînă întoarcerea la Paris, unde era așteptat de doamna Charpentier care-l rugase să-i facă un portret în pastel al fiicei sale. „Sînt pe cale să învăț multe lucruri, îi explică el, și cu cît voi întîrzia mai mult, cu atît va ieși portretul mai bine. Am tot timpul soare și pot să șterg și să o iau de la capăt cît vreau. Numai astfel poți să înveți, iar la Paris ești obligat să te mulțumești cu puțin. Am studiat mult muzeul din Neapole; picturile de la Pompei sînt foarte interesante din toate punctele de vedere și de aceea rămîn acolo unde e soare nu ca să fac portrete sub lumina lui strălucitoare, ci pentru că, încălzindu-mă la el și privind cît mai mult, nădăjduiesc să cîștig măreția și simplitatea pictorilor de altădată. Rafael, care nu picta în mijlocul naturii, studiase totuși soarele, căci frescele sale sînt pline de el. Astfel, privind întruna natura, am ajuns să nu mă mai preocup de micile detalii care întunecă soarele în loc să-l facă și mai strălucitor“ (13).

În timp ce se afla la Estaque, Renoir se îmbolnăvește grav de pneumonie. Cézanne și cu bătrîna sa mamă îl îngrijesc cu un devotament care-l impresionează puternic; își exprimă recunoștința într-o scrisoare adresată lui Chocquet. În timpul

Scanned with OKEN Scanner

bolii, Renoir primește — nu fără a-și manifesta proasta dispoziție — invitația lui Caillebotte de a participa la o a șaptea expoziție a grupului impresionist.

La sfîrșitul anului 1881, Caillebotte se hotărîse să organizeze pentru prietenii săi o nouă expoziție. Se duce să-l întîlnească pe Rouart, care, conciliant, promite să-l convingă pe Degas să se separe de Raffaëlli. Dar străduințele sînt zadarnice și Caillebotte îl informează pe Pissarro despre acest lucru cu amărăciune: „Degas nu-l va părăsi pe Raffaëlli pentru simplul motiv că i se cere să-l părăsească, și îl va părăsi cu atît mai greu, cu cît i se va cere mai mult aceasta“(14). Descurajat, Pissarro îi comunică vestea lui Gauguin, care îi răspunde la 14 decembrie:

„Ieri seară, Degas mînios mi-a spus că mai curînd își dă demisia decît să-l expedieze pe Raffaëlli. Dacă examinez cu sînge rece în ce situație vă aflați după zece ani de cînd ați început să organizați aceste expoziții, descopăr fără greutate că numărul impresioniștilor s-a mărit, că talentul lor a crescut și influența lor de asemenea. Dar, pe de altă parte, din pricina lui Degas și prin voința sa, a existat o tendință din ce în ce mai rea: în fiecare an a plecat cîte un impresionist lăsînd locul unor nulități și unor elevi de la Școala de Bele-Arte. Peste vreo doi ani prevăd că vei rămîne singur în mijlocul unor șarlatani de cea mai joasă speță. Toate străduințele tale vor fi zadarnice și, pe deasupra, Durand-Ruel va fi distrus. În ciuda bunelor mele intenții, nu pot să continui să slujesc drept bufon domnului Raffaëlli și celorlalți ca el. Te rog deci să-mi primești demisia. Începînd de astăzi, prefer să mă retrag“. Și Gauguin adăuga: „Cred că Guillaumin are aceleași intenții ca și mine, dar nu vreau să-l influențez în nici un fel“ (15).

Lui Gauguin îi era greu să ia o astfel de hotărîre, căci ținea mult la expozițiile grupului. Acestea îi ofereau singura posibilitate de a-și face cunoscută pictura căreia, treptat, începea să i se consacre aproape în întregime. Somat

Scanned with OKEN Scanner

astfel de Gauguin și de Caillebotte, Pissarro se afla într-o situație foarte grea. Era de netăgăduit că Gauguin avea dreptate și că, după defecțiunile succesive ale lui Cézanne, Sisley, Renoir, Monet, Caillebotte, după cea a lui Gauguin și probabil a lui Guillaumin, rămînea singurul împreună cu Berthe Morisot, care să reprezinte elementul impresionist într-un grup invadat de către adepții lui Degas. Trebuia deci să accepte condițiile lui Caillebotte și ale lui Gauguin și să renunțe la participarea lui Degas, pentru a încerca să reconstituie, de bine de rău, vechiul grup.

„Vei spune că mă înflăcărez totdeauna și că vreau să fac totul repede, îi răspunde cu acest prilej Gauguin lui Pissarro, dar vei fi totuși obligat să recunoști că socotelile mele au fost exacte în toate privințele... Niciodată nu mi se va putea scoate din cap ideea că, pentru Degas, Raffaëlli reprezintă un simplu pretext de ruptură; acest om are un spirit de contradicție care distruge totul. Gîndește-te la toate acestea și *să acționăm*, te rog“ (16).

Caillebotte propune imediat să se organizeze o expoziție la care să participe Pissarro, Monet, Renoir, Cézanne, Sisley, Berthe Morisot, Gauguin, el însuși și miss Cassatt, dacă aceasta ar fi consimțit să expună fără Degas. Pissarro acceptă și se duce el însuși să o invite pe Berthe Morisot care se afla însă la Nisa. Manet, care îl primește în locul acesteia, îi va scrie cumnatei sale: „Am primit vizita teribilului Pissarro, care mi-a vorbit despre viitoarea voastră expoziție; acești domni nu par a se înțelege. Gauguin face pe dictatorul; Sisley, pe care de asemenea l-am întîlnit, ar vrea să știe ce trebuie să facă Monet. Renoir nu s-a întors încă la Paris“ (17).

Caillebotte îi scrisese între timp lui Monet, care lucra la Dieppe și care îi răspunde că expoziția trebuia organizată ori așa cum trebuie, ori deloc, dar nu-i promite că va participa la ea. Renoir îl înștiințează că este bolnav și în imposibilitate de a veni, arătînd și el, se pare, prea puțin

Scanned with OKEN Scanner

entuziasm. Descurajat de acest insucces, Caillebotte este pe punctul să renunțe la expoziție.

E momentul în care, după cît se pare, Durand-Ruel hotărăște să se ocupe el de o viitoare expoziție. Întrucît își reluase activitatea consacrată în exclusivitate cumpărării și vînzării de lucrări ale impresioniștilor, era nu numai plictisit de certurile lor, ci și direct interesat de expoziția proiectată. Tocmai primise o groaznică lovitură: momentului de prosperitate din 1880 îi urmase, în 1882, un crah, care provocase o serie de falimente. Printre victime se afla și Feder, prietenul lui Durand-Ruel, fapt care-l obligase pe acesta din urmă să-i restituie sumele care-i fuseseră avansate. Dar negustorul era totuși ferm hotărît să nu-și modifice proiectele. Scrie el însuși lui Monet și lui Renoir, sfătuindu-i să se alăture celorlalți. Renoir îi răspunde că îl va urma în toate proiectele sale, dar că refuză să trateze cu confrații săi. Era supărat pentru că expoziția fusese plănuită fără el, pentru că nu fusese invitat la cele trei expoziții precedente și pentru că era convins că de data aceasta era invitat doar pentru a umple un gol. Își exprimă resentimentele în mai multe scrisori adresate lui Durand-Ruel, arătînd că va expune din nou La Salon și refuzînd să se asocieze oricărei demonstrații a așa-numiților *Independenți*. Cu timpul, acceptă ideea unui grup format exclusiv din Monet, Sisley, Berthe Morisot, Pissarro și Degas, dar își exprimă rezervele în legătură cu Gauguin și Pissarro, făcînd considerații răuvoitoare cu privire la ultimul și chiar acuzîndu-l de tendințe politice și revoluționare cu care nu dorea să aibă de-a face. Totuși, în cele din urmă îl autorizează pe Durand-Ruel să expună cîteva tablouri care se aflau în posesia acestuia, cu condiția de a se face precizarea că au fost date de negustor și nu de artist (18).

Monet răspunde mai mult sau mai puțin în același fel. Refuza să se asocieze cu artiști care nu aparțineau adevăratului grup impresionist. Dar, în fața insistențelor lui Durand-Ruel, nici el nu poate refuza invitația aceluia care făcuse atîta

Scanned with OKEN Scanner

pentru el și colegii săi. Pentru că Pissarro ceruse ca alături de vechii membri să fie admiși și trei dintre prietenii săi — Guillaumin, Gauguin și Vignon — Monet precizează că nu avea nimic împotriva lor, dar că se simțea legat de Caillebotte. Era gata să participe și chiar să se separe de Caillebotte, dacă Pissarro își abandona protejații (19). Astfel stînd lucrurile, Pissarro i se adresează direct lui Monet: „Îți mărturisesc că nu mai înțeleg nimic. De două sau chiar trei săptămîni fac toate eforturile ca să ajungem, de acord cu prietenul nostru Caillebotte, la o înțelegere în vederea reconstituirii grupului nostru într-un fel cît se poate mai omogen. În scrisoarea pe care ți-a scris-o domnul Durand-Ruel s-a strecurat, evident, o greșeală, căci totdeauna, după cum bine știi, l-am considerat pe Caillebotte ca făcînd parte din grupul nostru. Începînd de ieri așteptam cu nerăbdare răspunsul tău, ca să alerg la el și să ne apucăm de treabă. Dealtfel, de multă vreme am ajuns la o înțelegere cu Caillebotte, care este alături de noi cu o singură condiție: aceea de a participa și tu. Nu mai avem decît timpul strict necesar; răspunde-mi deci fără întîrziere dacă ești alături de noi. Iată, dealtfel, lista participanților:

1. Monet
2. Renoir
3. Sisley
4. Pissarro
5. Caillebotte
6. Doamna Morisot (dacă este posibil)
7. Guillaumin
8. Vignon
9. Gauguin
10. Cézanne (dacă este posibil)

Anul acesta sîntem deci opt. Caillebotte era de acord cu mine în ceea ce privește această listă, care propune un grup de pictori ce apără aceleași idei artistice, cu mai mult sau mai puțin talent; dar nu putem cere talente egale, e mare lucru și faptul că toți aparțin aceleiași tendințe.

Pentru Durand și chiar pentru noi, expoziția este o necesitate; în ceea ce mă privește aș fi dezolat dacă nu l-aș putea mulțumi. Îi datorăm atît de mult încît nu-i putem refuza această satisfacție. Sisley este absolut de aceeași părere cu

Scanned with OKEN Scanner

mine, noi ne înțelegem foarte bine... Renoir, foarte bolnav, se află la Estaque; este greu să contăm pe el, totuși așteptăm să ne scrie. Cézanne mi-a scris că nu ne poate trimite nimic. Doamna Morisot este plecată îndoindu-se de participarea ta, se menține în rezervă! Aștept deci un răspuns de la tine..." (20).

Monet se va mulțumi să răspundă că nu poate accepta decît dacă acceptă și Renoir. În cele din urmă, într-o nouă scrisoare către Durand-Ruel, Renoir consimte să expună împreună cu ceilalți, precizîndu-și încă o dată poziția: „Sper din toată inima că va expune și Caillebotte: e un lucru care-mi va face plăcere; și mai sper că se va renunța la denumirea imbecilă de *Independenți*. Te rog să le spui că nu renunț la Salon. Nu-i nici o bucurie, dar, după cum ți-am mai spus, în felul acesta sînt scutit de latura revoluționară care mă înspăimîntă... Este o mică slăbiciune care sper că-mi va fi iertată. Dacă expun alături de Guillaumin, pot să expun la fel de bine și alături de Carolus-Duran... Delacroix spunea, și pe bună dreptate, că un pictor trebuie să caute să obțină cu orice preț toate onorurile" (21).

Participă pînă la urmă la expoziție atît Caillebotte cît și prietenii lui Pissarro. Berthe Morisot acceptă și ea să expună, ca și Sisley. Monet procedează la fel, apoi Renoir, care se scuză chiar pentru cuvintele nepoliticoase pe care le scrisese cînd era bolnav; acesta nu va putea totuși veni la expoziție, căci în martie pleacă din Estaque din nou la Alger. Dar cum era de așteptat, Degas refuză să ia parte la o expoziție din care erau excluși protejații săi. Mary Cassatt, de asemeni, din loialitate față de el. Rouart, deși plătise din banii săi chiria sălilor (închiriate pe trei ani cu prețul de șase mii de franci), se retrage și el odată cu Degas. Cît îl privește pe Manet, el își va exprima obișnuitul său refuz atunci cînd Pissarro încearcă, încă o dată, să-l convingă să expună cu grupul. Fratele său Eugène îi va spune soției sale, Berthe Morisot: „Pissarro îi propusese lui Edouard să participe la expoziție. Cred că acum își mușcă

Scanned with OKEN Scanner

mînile că a refuzat. Am impresia că a ezitat mult timp înainte de a da un răspuns“ (22).

Expoziţia se deschide în ziua de 1 martie 1882, în strada Saint-Honoré, la numărul 251. Eugène Manet, după ce se duce aici, îi scrie soţiei sale: „Am găsit tot strălucitul grup de impresionişti ocupat cu atîrnatul unui mare număr de tablouri într-o sală imensă... Degas continuă să fie membru al societăţii; îşi plăteşte cotizaţia, dar nu expune. Societatea poartă în continuare numele de *Independenţi*, aşa cum a botezat-o el“ (23).

Niciodată impresioniştii nu organizaseră o expoziţie mai omogenă, cuprinzînd mai puţine elemente străine de grupul lor. După opt ani de luptă dusă în comun, reuşeau pentru prima dată (dar cu preţul a cîte greutăţi!) să reunească un ansamblu de lucrări cu adevărat reprezentative pentru arta lor. Monet expunea treizeci de tablouri, majoritatea fiind peisaje şi naturi moarte. Pissarro, douăzeci şi cinci de picturi în ulei şi unsprezece guaşe (Durand-Ruel refuzase cererea pictorului de a le prezenta în rame albe. Renoir era reprezentat prin douăzeci şi cinci de tablouri, printre care şi tabloul *Dejunul vîslaşilor*. Sisley participa cu douăzeci şi şapte de lucrări, Berthe Morisot cu nouă, Gauguin cu treisprezece, Caillebotte cu şaptesprezece, Vignon cu cincisprezece, Guillaumin cu treisprezece picturi în ulei şi tot atîtea pasteluri (24.) În catalog figurau foarte puţini proprietari de colecţii, majoritatea lucrărilor expuse aparţinînd lui Durand-Ruel, care în curînd va avea motive de a fi satisfăcut. Presa se arată mai puţin agresivă de data aceasta, a existat chiar şi o serie de articole favorabile şi apar cîţiva noi amatori.

„Duret, care se pricepe, îi scrie Eugène Manet soţiei sale, consideră că expoziţia din acest an este cea mai bună pe care a făcut-o grupul vostru. Este şi părerea mea“... (25). Şi pentru că Berthe Morisot era reţinută în sudul Franţei, soţul său îi adresează o lungă dare de seamă asupra expoziţiei:

Scanned with OKEN Scanner

„Sisley este cel mai complet şi în mare progres. Expune un tablou reprezentînd un eleşteu sau un canal înconjurat de copaci care este o adevărată capodoperă. Pissarro este mai inegal; totuşi, a pictat cîteva figuri de ţărănci în cadrul unor peisaje, mult superioare lui Millet prin exactitatea desenului şi a coloritului. Monet are lucruri slabe alături de lucruri excelente, în special nişte peisaje de iarnă, un fluviu acoperit cu sloiuri de gheaţă, cu adevărat frumoase. Tabloul *Vîslaşii* de Renoir e foarte bun. Vederile din Veneţia sînt detestabile, adevărate orori. Mai are şi un peisaj cu palmieri şi două figuri de femei foarte reuşite. Gauguin şi Vignon sînt foarte mediocri. Vignon îl imită iar pe Corot... Caillebotte expune nişte figuri în cerneală albastră foarte plicticoase şi cîteva mici peisaje în pastel excelente.

Durand-Ruel se consacră cu totul acestei expoziţii şi cred că a găsit mijlocul de a influenţa presa. Wolff prezenta unor prieteni expoziţia cu cuvinte elogioase; a cerut tablourile tale“ (26).

Durand-Ruel cerea acum două mii de franci pentru un tablou de Sisley. Preţurile lucrărilor Berthei Morisot variau între cinci sute şi una mie două sute de franci; Edouard Manet îl sfătuise să ceară preţuri ridicate deşi el îşi vînduse cîntăreţului Faure propriile sale tablouri la preţuri relativ scăzute.

Este posibil ca Durand-Ruel să nu fi ţinut să-l invite pe Cézanne la această expoziţie, căci pînă atunci nu manifestase prea mult interes pentru opera sa; pe deasupra, Cézanne îl informase pe Pissarro că nu avea nimic gata. Pare mai probabil totuşi, că Cézanne nu ţinea să expună împreună cu grupul, în 1882, avînd pentru prima oară satisfacţia de a fi primit la Salon. După ce lucrările sale fuseseră ca de obicei refuzate, Guillemet uzase de prerogativa acordată tuturor membrilor juriului, şi anume de dreptul de a impune o lucrare respinsă a unuia dintre elevii lor. Alături de numele lui Cézanne se află aşadar în catalog indicaţia: „elev al lui Guillemet“,

Scanned with OKEN Scanner

La salonul din 1882, Manet, *hors concours* acum, expunea un tablou de mari proporții, *Bar la Folies-Bergère*, compoziție ambițioasă, executată cu o extraordinară virtuozitate. Încă o dată, pictorul dovedea forța penelului său, puterea sa de observație și originalitatea sa îndrăzneață. Ca și Degas, continua să se intereseze de subiectele contemporane — concepuse chiar proiectul de a picta un mecanic pe locomotivă — abordîndu-le însă nu cu privirea rece a unui observator, ci cu entuziasmul înflăcărat al exploratorului aflat pe urmele unor noi aspecte ale vieții. De fapt, lui Degas nu-i place ultimul său tablou, pe care-l găsește „plictisitor și subtil". *Bar la Folies-Bergère* îl costase pe Manet, care suferea acum cumplit de ataxie locomotoare, foarte mari eforturi. Este decepționat atunci cînd publicul refuză din nou să-i înțeleagă opera, văzînd în acest tablou mai mult subiectul decît execuția magistrală. Într-o scrisoare către Albert Wolff spune, pe jumătate serios, pe jumătate în glumă: „Nu m-ar supăra să citesc, cît mai trăiesc, articolul elogios pe care mi-l vei consacra după ce voi muri" (27).

După închiderea Salonului, Manet este în sfîrșit numit, în mod oficial, cavaler al Legiunii de Onoare. Oricît de mare i-a fost satisfacția, ea era întunecată de o oarecare amărăciune. Cînd criticul Chesneau îl felicită și-i transmite complimente din partea contelui Nieuwerkerke, Manet îi răspunde sec: „Cînd îi veți scrie lui Nieuwerkerke, să-i spuneți că sînt sensibil la amintirea sa, dar că ar fi putut să mă decoreze el însuși. M-ar fi făcut fericit; acum este prea tîrziu pentru a repara douăzeci de ani de insuccese"...(28)

Manet își petrece vara la Rueil, prea bolnav pentru a începe vreun lucru mai important. Lucrează pasteluri și acuarele și scrie scrisori pline de farmec elegantelor sale prietene, rugîndu-le să-l viziteze și să vină să-i pozeze pentru portretele lor. Cînd se întoarce toamna la Paris, starea sănătății sale îi alarmează pe prieteni. În timpul iernii e la fel de bolnav. La începutul anu-

Scanned with OKEN Scanner

lui 1882, puterile îl părăsesc și trebuie să se așeze la pat. În urma paraliziei, piciorul stîng este amenințat de gangrenă și doi chirurgi sînt de părere că trebuie amputat. Doctorul Gachet, homeopat convins, se opunea intervenției, spunînd că niciodată Manet n-ar putea suporta să trăiască în cîrje. În aprilie, Manet este totuși operat, dar amputația nu-l poate salva. Pe patul de moarte era obsedat de gîndul lui Cabanel și de ostilitatea dintotdeauna a acestuia. „El, gemea Manet, este sănătos". Aceste cuvinte au fost printre ultimele, Manet murind în ziua de 30 aprilie 1883 (29). „Era mai mare decît ne-am dat vreodată seama", va recunoaște cu tristețe Degas.

Monet primește dureroasa veste la Giverney, unde era pe cale să se instaleze. Părăsește totul și se întoarce în grabă la Paris. Înmormîntarea are loc în ziua de 3 mai. În fruntea cortegiului funerar se aflau Antonin Proust, Claude Monet, Fantin-Latour, Alfred Stevens, Emile Zola, Theodore Duret și Philippe Burty. Proust rostește cîteva cuvinte pline de emoție. Printre prietenii prezenți se aflau Pissarro, Cézanne și, desigur și Berthe Morisot, care pierdea mai mult decît un cumnat. Eva Gonzalès nu a putut să vină: tocmai născuse și trebuia să stea în pat, cînd află despre moartea lui Manet. Copleșită de durere, insistă să împletească ea însăși coroana funerară a maestrului său. După cîteva zile, la 5 mai, moare în cîteva secunde de o embolie.

Articolul pe care-l scrie Albert Wolff nu l-ar fi mulțumit deloc pe Manet, fiind plin de rezerve. Wolff considera că Manet crease doar *două* tablouri demne să figureze la Luvru, și termina astfel: „Să mori la cincizeci de ani și să lași în urma ta două pagini excelente, demne de a fi trecute printre manifestările picturii franceze, iată o mare glorie pentru un artist" (30). Curînd, totuși se va putea observa o schimbare considerabilă în atitudinea generală față de pictor. Prețurile tablourilor sale încep să urce, și, la mai puțin de un an după moartea sa, este organizată o importantă

Scanned with OKEN Scanner

expoziție comemorativă (cu colaborarea neobosită a Berthei Morisot și a soțului ei), care urma să fie prezentată la Școala de Bele-Arte. Pictorii oficiali se arătau nerăbdători să-și ia partea lor din gloria crescîndă a lui Manet. Pissarro constată această schimbare cu tristețe și dezgust (31). Expoziția, cu un catalog prefațat de Zola, a fost urmată de vînzarea la licitație tot ceea ce se afla în atelierul lui Manet.

„Expoziția Manet a mers bine, îi scria Renoir lui Monet, în ianuarie 1884. A fost totdeauna destulă lume spre a nu se crea acea senzație groaznică pe care ți-o dau două persoane care se plimbă printr-o sală mare. Wolff a avut ocazia să pozeze în apărător al celor slabi și al revoluționarilor“ (32). Cît privește vînzarea, care are loc în zilele de 4 și 5 februarie 1884, rezultatele ei, după Renoir, „întrec orice speranță“. Totalul se ridica la 116.637 franci: văduva pictorului răscumpără o serie de lucrări, iar Eugène Manet achiziționează opt (33). Albert Wolff profită de acest eveniment pentru a-i consacra lui Manet un nou articol, în care afirmă că vînzarea de la expoziția sa fusese „una dintre cele mai fermecătoare nebunii ale vremii noastre“, considerînd că se plătiseră „prețuri relativ nebunești“ pentru „lucrurile cele mai insignifiante“. Cu perfidia sa obișnuită exclama: „Știți cît de mult l-am iubit pe Edouard Manet, și dacă această vînzare poate să asigure viitorul văduvei sale, voi fi cu adevărat fericit. Dar acum, cînd faptul e consumat, să-mi fie îngăduit să restabilesc adevărul...“ Și Wolff arăta că era vorba de o manevră a lui Durand-Ruel, expert în asemenea vînzări: „Mi s-a părut că-l văd surîzînd cu o satisfacție cu atît mai evidentă cu cît obiectul scos de el la licitație era mai puțin ortodox“ (34). Exista astfel un fel de cinism atroce în destinul postum al lui Manet, cu atît mai intolerabil cu cît impresioniștii au din nou de luptat împotriva sărăciei.

Crahul din 1882 are repercusiuni asupra afacerilor lui Durand-Ruel: acesta nu mai este în măsură să plătească cu regularitate pe pictori

Scanned with OKEN Scanner

și nici să le cumpere întreaga producție. Face totuși tot ce poate pentru a rezista împrejurărilor defavorabile. Situația sa devine încă și mai grea din cauza activității singurului său mare concurent, Georges Petit, care fondase, în 1882, împreună cu de Nittis, *Expoziția Internațională*, și care atrage curînd, în luxoasele sale galerii, un public elegant. Monet și Pissarro, impresionați de fastul acestor galerii, ajung chiar să-l întrebe pe Durand-Ruel dacă nu ar putea aranja o expoziție a grupului în sălile rivalului său. Dar Durand-Ruel, care tocmai amenajase un nou local, în Boulevard de la Madeleine, se opune, cum era și firesc, acestui proiect. Nevrînd, fără îndoială, să-și asume răspunderea unei noi expoziții a grupului, Durand-Ruel preferă să organizeze aici o serie de expoziții individuale, deși Sisley și Monet fuseseră ostili acestei hotărîri. Începe cu o expoziție a lui Monet, în martie (Monet se va plînge că nu a fost pregătită cum trebuie), urmat de Renoir, în aprilie, de Pissarro, în mai, și de Sisley, în iunie 1883 (35). În același timp, prezintă numeroase din lucrările lor la Londra și proiectează alte expoziții în străinătate. Dar ele nu trezesc prea mare interes, și cum Durand-Ruel cerea acum prețuri mai ridicate — mai mult de o mie de franci pentru unele tablouri — nu s-au găsit cumpărători. Monet era mai deprimat ca oricînd, pentru că niciodată pînă atunci tablourile sale nu întîmpinaseră o asemenea indiferență. Scrisoarea pe care o primește de la Pissarro nu era de natură să-l reconforteze:

„În ceea ce privește veștile despre situația afacerilor noastre cu Durand-Ruel, spunea Pissarro în iunie 1883, nu pot decît să fac unele presupuneri. Dealtfel, faptul că nu ne mai plătește cu aceeași regularitate este de ajuns pentru a ne arăta că situația este grea; suferim cu toții din această cauză. Știu că vînzarea nu merge deloc, nici la Londra și nici la Paris. La expoziția mea nu s-a realizat nici un cîștig din vînzarea biletelor de intrare. În ceea ce privește expoziția lui Sisley, lucrurile stau și mai rău, nu s-a

realizat nimic, absolut nimic. Au fost expediate cîteva tablouri ale noastre la Boston... (36). Era vorba şi de o expoziţie în Olanda. Îţi dai seama că Durand-Ruel se agită mult, vrînd să ne facă cunoscuţi prin orice mijloace... Parcă-i aud pe ceilalţi negustori şi amatori de tablouri spunînd: «În opt zile dă faliment», dar iată că au trecut mai multe luni de cînd durează această situaţie. Să sperăm că nu-i decît o pasă proastă"... (37).

În timp ce multiplele strădanii ale lui Durand-Ruel rămîn zadarnice, situaţia pictorilor era din nou incertă şi chinuitoare; erau nevoiţi să împrumute bani — atunci cînd găseau de la cine — să-şi piardă zile şi săptămîni alergînd după eventualii cumpărători şi să-şi implore prietenii să le cumpere tablourile în condiţii umilitoare. Ajunseseră să depindă de generozitatea lui Caillebotte şi a altora cîtorva, şi mai ales să lucreze într-o stare de profundă tulburare. Pe de altă parte, majoritatea dintre ei erau nemulţumiţi de munca lor.

Pissarro, care părăsise oraşul Pontoise pentru a se duce la Osny, unde vine să-l întîlnească Gauguin, era nehotărît. Laudele cu care fusese copleşit la expoziţia pe care o prezentase în mai 1883, nu-i potoleau îndoielile. „Cele mai preţioase pentru mine, scria el fiului său Lucien, sînt elogiile lui Degas, care mi-a spus că era fericit văzînd că-mi epurez tot mai mult stilul. Gravorul Bracquemond, elevul lui Ingres, mi-a spus, cu sinceritate sau nu, că lucrările mele sînt din ce în ce mai bune... Voi merge liniştit pe drumul pe care mi l-am propus şi voi încerca să lucrez cît pot mai bine. De fapt, nu-mi dau seama decît foarte vag dacă ceea ce fac este bine sau nu. Mă tulbură foarte mult tehnica pe care o folosesc în execuţie, de o sobrietate aspră şi cu neregularităţi: aş vrea să realizez o factură mai netedă, dar care să întrunească totuşi aceleaşi calităţi fruste..." (38). Se considera trist şi plat în comparaţie cu strălucirea lui Renoir.

Scanned with OKEN Scanner

Renoir, la rîndul său, era de asemenea ros de îndoieli. Pictura lui Rafael şi frescele de la Pompei îi făcuseră o impresie adîncă, şi se întreba dacă nu neglijase prea mult desenul. „În 1883, va mărturisi el mai tîrziu, s-a produs în opera mea un fel de ruptură. Epuizasem posibilităţile impresionismului şi ajungeam la constatarea că nu ştiam nici să pictez şi nici să desenez. Într-un cuvînt, mă aflam într-un impas“ (39). Renoir îşi distruge cîteva tablouri şi se hotărăşte să înveţe o meserie pe care credea că nu o ştie. Alegîndu-şi desenul ca mijloc de a se disciplina, se străduieşte să simplifice formele în dauna culorii. Căutînd cînd o linie simplă, cînd o linie elegantă, încearcă să închidă formele vii într-un contur riguros, ceea ce îl duce uneori la rigiditate şi uscăciune.

În dorinţa sa de a-şi găsi un nou drum, Renoir se îndreaptă din nou către operele marilor pictori ai trecutului, spre muzee. Îşi reaminteşte de asemenea că Corot îi spusese odinioară că nu poţi fi niciodată sigur de ceea ce ai lucrat în mijlocul naturii şi că trebuie totdeauna să-ţi revezi opera în atelier. Începe să-şi dea seama că, lucrînd în aer liber, fusese prea mult preocupat de manifestările luminii şi că nu acordase destulă atenţie altor probleme. „Pictînd direct în mijlocul naturii, spunea Renoir, ajungi să nu mai cauţi decît efectul, să nu mai compui, şi cazi astfel curînd în monotonie“(39). Atît de mare îi era disprețul pentru ceea ce realizase pînă atunci, încît este cuprins de o adevărată ură faţă de impresionism. Ca reacţie la acesta, pictează multe tablouri în care fiecare detaliu — inclusiv frunzişul arborilor, — era, înainte de a fi colorat, desenat cu grijă în cerneală. Dar, pe de altă parte, tot Renoir se plîngea că şi-a pierdut prea mult timp lucrînd în atelier, regretînd că n-a urmat exemplul lui Monet. Spre a împăca aceste două concepţii opuse, se încăpăţînează să lucreze, timp de trei ani, la un tablou de mari proporţii înfăţişînd cîteva femei scăldîndu-se, dornic să evadeze din impresionism şi să restabilească legăturile cu secolul al XVIII-lea; compoziţia sa este chiar direct

Scanned with OKEN Scanner

inspirată dintr-un basorelief de Girardon (40). Renoir mai pictează şi o serie de nuduri şi trei mari panouri cu cupluri dansînd, în care poate fi recunoscut adesea un tînăr model, Suzanne Valadon, care poza de obicei pentru Puvis de Chavannes.

Ca şi Renoir, Monet era nemulţumit de lucrul său şi îşi distruge, într-un moment de descurajare, mai multe tablouri, gest pe care însă nu întîrzie să-l regrete. Reia mai multe tablouri pictate recent, cu scopul de a le îmbunătăţi, şi se plînge într-o scrisoare către Durand-Ruel: „Sînt din ce în ce mai nemulţumit, şi ajung să mă întreb dacă nu sînt nebun, sau dacă nu cumva ceea ce fac nu este nici mai bun nici mai rău decît înainte, ci pur şi simplu mi-e greu să fac astăzi ceea ce altădată făceam cu uşurinţă“ (41).

În decembrie 1883, Monet şi Renoir pleacă împreună într-o scurtă călătorie pe Coasta de Azur, în căutare de noi subiecte. (Îl întîlnise pentru puţină vreme pe Cézanne, desigur la Marsilia.) Monet este cucerit de frumuseţea peisajului mediteranean, de violenţa tonurilor de albastru şi roz. Se hotărăşte să se întoarcă aici la începutul anului următor, dar are grijă să-l roage pe Durand-Ruel se nu dezvăluie proiectele sale nimănui. Explică acest lucru cu sinceritate: „Pe cît mi-a fost de plăcut să fac această călătorie cu Renoir ca turist, pe atît mi-ar fi de supărător să o fac în doi cînd vreau să lucrez. Totdeauna am lucrat mai bine în singurătate şi lăsîndu-mă numai în voia impresiilor mele“ (42). Vechea solidaritate de lucru încetase să mai existe. Ceea ce îi despărţea pe pictori nu era numai nepotrivirea dintre personalităţile lor: începeau să părăsească terenul comun, fiecare îndreptîndu-şi căutările într-o direcţie diferită.

E aproape simbolic faptul că mulţi dintre impresionişti se aflau acum departe de Paris, ceea ce făcea ca întîlnirile lor să fie şi mai rare. În 1883, Monet locuia la Giverny împreună cu doamna Hoschedé, care curînd va deveni a doua sa soţie. Giverny oferea pictorului o mare varie-

Scanned with OKEN Scanner

tate de subiecte: Sena, cîmpia, și mai ales grădina proprietății lui Monet. Cu un an înainte, Sisley locuise de cealaltă parte a Parisului, la Saint-Mammès, nu departe de Monet, lîngă canalul Loing, Sena și pădurea Fontainebleau. În 1884, Pissarro închiriază o casă la Eragny, localitate situată la o distanță de trei ori mai mare de Paris decît Pontoise. Cézanne, la rîndul său, era din ce în ce mai mult timp plecat în Sud; picta la Aix, mai ales la proprietatea tatălui său, Jas de Bouffan, sau în orașele și satele din jur. Ca să rămînă totuși în legătură unii cu alții, pictorii și unii prieteni ai lor ca Duret, Mallarmé, Huysmans etc., hotărăsc să se întîlnească o dată pe lună la Paris, spre a participa la așa-numitele „dineuri impresioniste", dar aceste reuniuni erau rareori completate. Cézanne nu putea adeseori să vină, iar Pissarro se afla nu o dată în imposibilitatea de a-și plăti tacîmul...

Se pare că la aceste mese Degas se arăta mai puțin spiritual și mai morocănos decît altădată. Și el trecea printr-o criză de descurajare și acum la vîrsta de cincizeci de ani, se considera aproape bătrîn. Iată ce îi scrie unui prieten, explicînd această stare de spirit: „M-am închis precum o poartă, și nu numai pentru prietenii mei. Am desființat totul în jurul meu, și odată rămas singur, m-am anihilat, m-am ucis pe mine însumi, din dezgust. Am făcut prea multe planuri: iată-mă blocat, neputincios. Sînt dezorientat. Am crezut totdeauna, oricît aș fi fost de nefericit și în ciuda vederii mele slabe, că am destul timp înaintea mea; eram sigur că mă voi apuca într-o zi să fac tot ceea ce nu făcusem, tot ceea ce mă împiedicaseră alții să fac. Îmi îngrămădeam planurile într-un dulap a cărui cheie o purtam mereu asupra mea, și iată că am pierdut această cheie. Simt, în sfîrșit, că nu pot ieși din starea de comă în care mă aflu. O să-mi găsesc tot felul de ocupații, cum spun oamenii care nu fac nimic, și nimic mai mult" (43).

Degas își petrecea vara anului 1884 la Menil-Hubert, la prietenii săi Valpinçon. Modelează

Scanned with OKEN Scanner

un bust de mari dimensiuni înfățișînd-o pe fiica lor Hortense, bust ce s-a spart în momentul mulajului.

Renoir continua să ducă o viață instabilă, călătorind mult și făcînd adeseori vizite la Wargemont noilor săi prieteni, familia Bérard. De la La Roche-Guyon, unde își petrece vara anului 1885 (și unde îl întîlnește pe Cézanne înainte de a se duce la Médan la Zola, Renoir îl înștiințează pe Durand-Ruel că găsise, în sfîrșit, un nou stil, care îl satisfăcea: „Am revenit la vechea pictură calmă și aeriană, și nu voi mai renunța la ea... Nu e nimic nou, ci doar o continuare a picturii din secolul al XVIII-lea“ (44). Monet, schimbînd și el adeseori locul în căutare de subiecte noi, înainta într-o direcție opusă, accentuînd culorile și modelînd cu mai multă vigoare formele; Sisley urma o evoluție asemănătoare. Pissarro era în continuare nehotărît în privința drumului pe care trebuia să-l urmeze.

Pissarro își petrecuse toamna anului 1883 la Rouen, unde Murer tocmai deschisese un hotel, Gauguin îi înștiințează că vrea să vină să-i întîlnească, explicîndu-i lui Pissarro că dat fiind că orașul era plin de bogătași, vor reuși să-și plaseze tablourile. Hotărîndu-se pînă la urmă să părăsească slujba de la bancă spre a putea „picta în fiecare zi“ (crahul recent îi ușurase, fără îndoială, decizia), Gauguin se instalează la Rouen împreună cu soția sa (de origine daneză) și cu cei cinci copii. „Gauguin mă neliniștește, îi scrie Pissarro fiului său mai mare, este foarte negustor, cel puțin în preocupări. Nu îndrăznesc să-i spun că greșește și că asta nu-l va ajuta cîtuși de puțin. Are nevoi materiale foarte mari, familia sa este obișnuită cu luxul, e adevărat, dar toate acestea îi vor dăuna foarte mult. Și eu cred că trebuie să încerci să-ți vinzi tablourile, dar socotesc că a te gîndi numai la asta e timp pierdut; îți neglijezi arta, îți exagerezi valoarea...“ (45). Pissarro căpătă sarcina neplăcută de a-i comunica lui Gauguin că Monet, Renoir și cu

Scanned with OKEN Scanner

ei hotărîseră să nu mai organizeze în 1884 o nouă expoziţie. Ştia cît de dezamăgit va fi Gauguin, a cărui reputaţie era departe de a fi consolidată.

Gauguin este curînd decepţionat de Rouen. Nevînzînd nimic şi trăind din economii, îşi vedea fondurile diminuînd cu repeziciune. Soţia sa, nenorocită şi descumpănită, nu putea să se obişnuiască cu gîndul că are drept soţ un pictor ratat şi nu un important om de afaceri. Pissarro ţine să-şi avertizeze prietenul: „Spune-i lui Gauguin, îi scria el lui Murer în august 1884, că după treizeci de ani de pictură... trăiesc tot în sărăcie. Tinerii să ia aminte. E un loz, şi nu cel mare!“ (46). Spre sfîrşitul anului, doamna Gauguin, obosită de această existenţă, încearcă să-şi convingă soţul să o însoţească împreună cu copiii în Danemarca, unde ar fi putut locui în preajma familiei sale. Nutrea, fără îndoială, speranţa secretă că părinţii săi vor reuşi să-l convingă pe Gauguin să renunţe la artă şi să se apuce din nou de afaceri. Cu inima strînsă, Gauguin consimte să plece cu ai săi la Copenhaga.

Se părea că Gauguin nădăjduise că Durand-Ruel se va interesa de lucrările sale, dar, după cele comunicate lui de Pissarro, trebuie să renunţe la această speranţă. De fapt, Durand-Ruel se afla întruna în pragul falimentului. Va mărturisi mai tîrziu că în 1884 datora mai mult de un milion de franci (47). „Aş vrea să fiu liber ca să pot pleca într-un pustiu“, exclama el adeseori, şi nu o dată a fost obligat să le spună pictorilor pe care-i proteja: „Îmi pare foarte rău că vă las fără nici un ban, dar n-am nici eu deloc în acest moment şi, în ciuda situaţiei grele în care mă aflu, trebuie să mă prefac plin de voie bună şi să par aproape bogat“ (48). Ceilalţi negustori vor face tot ce le va sta în putinţă spre a grăbi ruina lui Durand-Ruel. Ameninţă, de exemplu, că vor încerca să cumpere toate tablourile impresioniste şi că le vor vinde, fără rame, la Hôtel Drouot. Această operaţie, al cărei rezultat era limpede pentru toată lumea, era menită să de-

Scanned with OKEN Scanner

precieze enormul stoc al lui Durand-Ruel. Dar, pînă la urmă, dînd îndărăt în faţa unor asemenea metode, duşmanii lui Durand-Ruel vor încerca să-l discrediteze implicîndu-l într-o afacere cu tablouri false. Acesta reuşeşte totuşi să se dezvinovăţească, dovedind că era victima unor intrigi (49). În aceste condiţii, nu este de mirare că adeseori Durand-Ruel nu putea să ofere decît promisiuni pictorilor care îi cereau un grabnic ajutor. La un moment dat, Renoir l-a autorizat spontan pe Durand-Ruel să-i sacrifice toate tablourile, dacă aceasta i-ar fi putut fi de vreun folos, oferindu-se să-i dea în loc altele noi şi mai bune. Dar negustorul a respins această sugestie, fiind hotărît, în interesul său şi al artiştilor, să menţină preţurile.

Mary Cassatt face tot ce poate spre a ameliora această situaţie; se pare chiar că ar fi avansat bani lui Durand-Ruel. Nu numai că achiziţionează tablouri pentru ea şi familia sa (fratele său era unul dintre administratorii căilor ferate din Pennsylvania), ci se şi străduieşte să-i convingă pe prietenii şi pe cunoscuţii săi americani să se intereseze de lucrările impresioniştilor: mai întîi pe cei din familia Havemeyer din New York şi mai tîrziu pe cei din familiile Stillman şi Whittemore. Pissarro îi va încredinţa adeseori tablouri pe care ea va încerca să le vîndă la ceaiurile pe care le dădea, trimiţîndu-i alteori pe eventualii amatori direct la pictori. O dată însă, sfătuindu-l pe un prieten să-l viziteze pe Degas, acesta din urmă face în legătură cu pictura ei o observaţie care o supără. Drept urmare, Mary Cassatt încetează să-l mai frecventeze pe Degas timp de mai mulţi ani.

Dată fiind gravitatea situaţiei şi absenţa oricărei speranţe de ameliorare imediată, în 1885 Monet se hotărăşte să participe la *Expoziţia Internaţională*, organizată de Petit. Cum era şi firesc, Durand-Ruel dezaprobă această hotărîre, dar Monet nu-şi ascundea părerea că ar fi mai bine pentru artişti să se despartă de negustorul lor. Admirînd în continuare curajul şi devota-

Scanned with OKEN Scanner

mentul lui Durand-Ruel, simţea că publicul nu are încredere în el, tocmai pentru că Durand-Ruel era singurul care se ocupa de lucrările impresioniştilor. Prin contactele cu alţi negustori, Monet spera să-i convingă pe colecţionari că impresionismul însemna altceva decît un capriciu personal al lui Durand-Ruel; Sisley şi Pissarro sînt de aceeaşi părere.

Pissarro, care nu putea să trăiască numai din banii daţi de Durand-Ruel, era obligat adesori să petreacă săptămîni întregi la Paris alergînd de la un negustor la altul şi străduindu-se cu disperare să vîndă ceva. Nu existau oferte. Din cînd în cînd Portier, care lucrase altădată cu Durand-Ruel, îi cumpăra cîte un mic tablou sau vreo guaşă; Beugniet, un alt negustor, se tîrguia în legătură cu preţurile, şi aşa foarte modeste, ale lui Pissarro. Un tînăr funcţionar de la importanta galerie Boussod şi Valadon, olandezul Theo van Gogh făcea tot ce-i sta în putinţă, dar fără mare succes, spre a-i convinge pe patronii săi să se intereseze de pictura impresionistă.

Cînd în toamna anului 1885 Durand-Ruel este invitat de *American Art Association* să organizeze o mare expoziţie la New York, el se agaţă de această ocazie cu energia pe care ţi-o dă disperarea. Dar pictorii nu se arată prea încrezători. De ce ar da americanii dovadă de mai multă înţelegere şi simpatie decît proprii lor compatrioţi? Şi în timp ce negustorul se pregătea să aleagă trei sute dintre cele mai bune tablouri ale lor, ei încep să dezbată posibilitatea organizării unei noi expoziţii a grupului. Nu mai avusese loc nici una după cea din 1882. În decembrie 1885, Pissarro discută cu Monet în legătură cu această chestiune: „De cîtva timp se vorbeşte mult despre această expoziţie. I-am făcut o vizită domnişoarei Cassatt... Primele noastre cuvinte au fost despre expoziţie. Oare ne-am putea înţelege în privinţa aceasta? Eu, Degas, Caillebotte, Guillaumin, doamna Berthe Morisot, domnişoara Cassatt şi încă doi-trei am forma un grup excelent în vederea unei expoziţii. Partea cea mai grea ar

Scanned with OKEN Scanner

fi să reuşim să ne înţelegem. Sînt de părere că, în principiu, nu trebuie să expunem numai noi, (adică grupul Durand-Ruel). Trebuie ca expoziţia să fie făcută la iniţiativa artiştilor şi mai ales să dovedească chiar lucrul acesta prin compoziţia ei. Ce spui despre asta?" (51)

Pissarro avea motive speciale să insiste ca noua expoziţie să nu fie formată numai din ceea ce el numea „grupul Durand-Ruel". Dorea să introducă printre prietenii săi doi tineri artişti pe care tocmai îi cunoscuse. În atelierul lui Guillaumin îl întîlnise pe Paul Signac care îl prezentase curînd prietenului său Georges Seurat. Discutînd cu aceşti tineri, care aparţineau generaţiei fiului său Lucien, Pissarro ajunsese la o nouă concepţie artistică şi descoperise elementul constructiv pe care îl căuta. Găsise în teoriile lor o metodă ştiinţifică care îi permitea să-şi controleze senzaţiile şi să înlocuiască viziunea sa instinctivă asupra naturii prin observarea strictă a legilor culorii şi contrastelor.

Seurat şi Signac se cunoscuseră doar cu un an înainte, în 1884, cînd juriul Salonului încercase încă o dată să înăbuşe orice efort neortodox şi cînd sute de artişti refuzaţi se uniseră şi fondaseră *Societatea Artiştilor Independenţi*. Această asociaţie care, conştient sau nu, uzurpase titlul ales de mai mulţi ani de către impresionişti, ia hotărîrea să organizeze expoziţii periodice, fără intervenţia vreunui juriu. Astfel, după mai bine de douăzeci de ani de la organizarea *Salonului Refuzaţilor*, se creează, în sfîrşit, o instituţie permanentă, care urma să-şi deschidă porţile, fără discriminare, tuturor artiştilor, ridicîndu-se în acest fel împotriva abuzurilor de putere comise de juriu. Seurat şi Signac îşi vorbiseră pentru prima oară în cursul întrunirilor prezidate de Odilon Redon, cînd fusese stabilit statutul asociaţiei (52).

Paul Signac începuse să se pasioneze de artă încă de foarte tînăr. Copiase lucrări de Manet şi, în 1879, la vîrsta de cincisprezece ani, făcuse, cu prilejul celei de a patra expoziţii a impresio-

Scanned with OKEN Scanner

niștilor, crochiuri după Degas. Fusese însă dat afară de Gauguin cu aceste cuvinte: „Aici nu se copiază, domnul meu"! (53).

Acum, la vîrsta de douăzeci și unu de ani, Signac devenise un înflăcărat admirator al lui Monet, căruia îi scrisese spre a-i cere sfatul, în urma expoziției lui Monet din 1880, de la *La Vie Moderne*. La primul Salon al independenților, din 1884, Signac expusese peisaje care dovedeau limpede influența maestrului pe care și-l alesese. Este uimit cînd descoperă într-o compoziție de mari dimensiuni expusă de Seurat, o *Baignade*, separarea metodică a elementelor — lumină, umbră, tonul local și reacțiile la acesta — și totodată echilibrul și armonia lor. Și totuși, acest tablou fusese executat într-o manieră asemănătoare cu cea a lui Delacroix, cu culori pure amestecate cu tonuri teroase. Deși un critic făcuse o apropiere între Pissarro și Seurat, nu este sigur că acesta din urmă auzise pe atunci de Pissarro. Cel care va îndrepta atenția lui Seurat asupra impresioniștilor, făcîndu-l să renunțe la culorile teroase, a fost Signac.

Seurat, cu patru ani mai în vîrstă decît Signac, fusese timp de mai mulți ani, în cadrul Școlii de Bele-Arte, elevul unui discipol al lui Ingres, Henri Lehmann, care îi transmisese veneraţia sa pentru maestru. Dar în timp ce copia desenele lui Ingres, profesînd cultul pentru linia clasică, Seurat analiza cu grijă picturile lui Delacroix, citea cu pasiune scrierile fraților Goncourt și studia tratatele științifice ale lui Chevreul, ale cărui teorii asupra armonizării culorilor stîrniseră deja interesul lui Delacroix. În acest fel Seurat ajunsese la ideea de a reconcilia arta cu știința, concepție foarte în acord cu curentele ideologice ale vremii, care căutau să înlocuiască intuiția prin cunoaștere. Aplicînd descoperirile lui Chevreul și ale altor savanți, Seurat se limitează la cele patru culori fundamentale ale cercului lui Chevreul și la tonurile lor intermediare: *albastru*, albastru-violet; violet, violet-roșu; *roșu* — portocaliu, portacaliu, portocaliu-galben;

Scanned with OKEN Scanner

galben, galben-verde; *verde*, verde-albastru, și din nou albastru. Amesteca aceste tonuri cu alb, dar, pentru a obține toate avantajele luminozității, culorii și armoniei, nu amesteca niciodată aceste nuanțe între ele. Pentru a înlocui amestecul pigmenților, folosea mici pete de culoare pură, juxtapuse, combinate în așa fel încît amestecul să se facă optic, adică în ochiul spectatorului. A dat acestui procedeu numele de *divizionism* (54), înlocuind „*dezordinea*" tușelor impresioniste printr-o execuție meticuloasă — folosind pete de culoare îngrijit puse — , care conferea lucrărilor sale o anumită austeritate, o atmosferă de calm și de stabilitate. Renunțînd la exprimarea spontană a senzațiilor, recomandată de impresioniști, și nelăsînd nimic la voia întîmplării, găsește în respectarea strictă a legilor opticii o disciplină și un mijloc pentru noi realizări.

În timp ce micile schițe în ulei ale lui Seurat erau pictate în mijlocul naturii cu o tehnică adeseori impresionistă, compozițiile sale definitive erau executate în atelier. Aici, spre deosebire de impresioniști, nu făcea nici un efort spre a fixa efectele trecătoare, ci căuta să transpună ceea ce observase la fața locului într-o armonie de linii și de culori riguros stabilită. Îndepărtînd tot ceea ce îi părea de prisos, insistînd asupra contururilor și structurii, refuza farmecele senzoriale care îi captivaseră pe impresioniști și sacrifica senzațiile spontane unei stilizări aproape rigide (55). Nevrînd să surprindă aspectul unui peisaj într-un anume moment specific, se străduia să fixeze „silueta întregii zile" (56). Cînd, în 1885, l-a întîlnit pe Pissarro, Seurat lucra de un an întreg la o nouă compoziție, *O după-amiază de duminică pe insula La Grande Jatte* (57), în care sînt rezumate toate concepțiile.

Pissarro este pe dată cucerit de teoriile și tehnica lui Seurat; și, fără să șovăie, îi îmbrățișează vederile. Într-o scrisoare adresată lui Durand-Ruel, îi explică acestuia că de-acum înainte dorea să „caute sinteza modernă prin mijloace bazate pe știință, care vor fi bazate pe

Scanned with OKEN Scanner

teoria culorilor descoperită de domnul Chevreul, şi conformc cu experienţele lui Maxwell şi cu măsurătorile lui O.N. Rood (58); să înlocuiască amestecul pigmenţilor prin amestecul optic, sau altfel spus, să descompună tonurile în elementele lor constitutive, pentru că acest amestec optic realizează luminozităţi mult mai intense decît amestecul pigmenţilor". Şi, cu modestia sa caracteristică, Pissarro insista pe faptul că „Domnul Seurat, artist de mare valoare, a fost primul care a avut ideea aceasta, aplicînd teoria în mod ştiinţific, după ce a studiat-o în profunzime. Eu n-am făcut decît să-l urmez..." (59).

De îndată ce Pissarro li se alătură lui Seurat şi Signac, el începe să-i considere pe vechii săi prieteni drept nişte impresionişti *romantici*, subliniind astfel diferenţele de principiu care îi separau de noul grup al impresioniştilor *ştiinţifici*.

NOTE

1 Pissarro către Duret, 24 februarie 1882; vezi: A. Tabarant: *Pissarro*, Paris, 1924, pag. 46.
2 Vezi Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, Paris, 1947, pag. 406—408.
3 Renoir către Duret, sărbătoarea Paştilor, 1881; vezi M. Florisoone: „Renoir et la famille Charpentier", *L'Amour de l'Art*, februarie 1938.
4 Pissarro către fiul său, 18 septembrie 1893; vezi: Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, pag. 311—312.
5 După notele inedite ale pictorului Louis Le Bail, care a primit sfaturi de la Pissarro în timpul anilor 1896—1897. Cam în aceeaşi perioadă, Le Bail l-a întîlnit şi pe Monet, care i-a spus: „În faţa naturii, trebuie să îndrăzneşti, să nu-ţi fie teamă că greşeşti, să iei de la capăt lucrurile de care nu eşti mulţumit şi să distrugi ceea ce ai făcut. Dacă nu îndrăzneşti acum cînd eşti tînăr, ce vei face mai tîrziu?"
6 Gauguin către Pissarro, vara anului 1881; document în parte inedit, găsit printre hîrtiile lui Pissarro.
7 Manet către Astruc, vara anului 1880; vezi E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, vol. II, p. 68.
8 Vezi scrisoarea lui Pissarro către fiul său, 28 decembrie 1883, *op. cit.*, pag. 73.
9 Renoir către Manet, 28 decembrie 1881; vezi Moreau-Nélaton, *op. cit.*, vol. II, pag. 88.

Scanned with OKEN Scanner

10 Vezi A. Vollard: *Renoir*, cap. XI, şi scrisoarea lui Renoir publicată în *L'Amateur d'Autographes*, 1913, pag. 231—233.

11 Renoir către Durand-Ruel, 21 noiembrie 1881; vezi L. Venturi: *Les Archives de l'Impressionisme*, Paris-New York, 1939, vol. I, pag. 116—117.

12 Vezi M. Schneider: „Lettres de Renoir sur l'Italie", *L'Âge d'or*, numărul 1, 1945.

13 Renoir către doamna Charpentier (începutul anului 1882); vezi Florisoone, *op. cit.*

14 Caillebotte către Pissarro (iarna anilor 1881-82); document inedit, găsit în hîrtiile lui Pissarro.

15 Gauguin către Pissarro, 14 decembrie 1881; document inedit, găsit în hîrtiile lui Pissarro.

16 Gauguin către Pissarro, 18 ianuarie 1882; document inedit găsit în hîrtiile lui Pissarro.

17 Manet către Berthe Morisot (începutul anului 1882); vezi M. Angoulvent: *Berthe Morisot*, Paris, 1933, pag. 62.

18 Pentru scrisorile lui Renoir către Durand-Ruel, referitoare la această expoziţie, vezi Venturi, *op. cit.*, vol. I, pag. 119—122.

19 Pentru scrisorile lui Monet către Durand-Ruel referitoare la această expoziţie, vezi *ibid.*, pag. 227—230.

20 Pissarro către Monet (sfîrşitul lui februarie 1882); vezi J. Joëts: „Lettres inédites de Pissarro à Claude Monet", *L'Amour de l'Art*, III, 1946.

21 Renoir către Durand-Ruel (sfîrşitul lui februarie 1882). Această scrisoare nu figurează în *Archives* de Venturi; vezi *Catalogue d'Autographes*, nr. 61, Marc Loliée, Paris, 1936, p. 35.

22 Eugène Manet către Berthe Morisot (primăvara anului 1882); vezi D. Rouart: *Correspondance de Berthe Morisot*, Paris, 1950, pag. 106.

23 Eugène Manet către Berthe Morisot, 1 martie 1882; *ibidem*, pag. 103.

24 Pentru un catalog condensat vezi Venturi, *op. cit.*, vol. II, pag. 267—269.

25 Eugène Manet către Berthe Morisot (martie 1882); vezi Rouart, *op. cit.*, pag. 110.

26 Eugène Manet către Berthe Morisot (martie 1882); *ibidem*, pag. 104.

27 Manet către A. Wolff, mai 1882; vezi articolul lui Wolff în *Le Figaro*, 1 mai 1883.

28 Manet către Chesneau (vara anului 1882); vezi Moreau-Nélaton, *op. cit.*, vol. II, pag. 90.

29 În legătură cu împrejurările în care a murit Manet, vezi A. Tabarant: „Manet se sut-il amputé"? *Bulletin de la vie artistique*, 1 martie 1921, precum şi lucrarea aceluiaşi autor, *op. cit.*, pag. 472—475.

30 A. Wolff: articol din *Le Figaro*, citat de A. Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, pag. 476.

31 Vezi Pissarro către fiul său Lucien, 28 decembrie 1883; *op. cit.*, pag. 73.

Scanned with OKEN Scanner

32 Vezi scrisorile lui Renoir către Monet, sfîrşitul lui ianuarie şi începutul lui februarie 1884; J. Baudot: *Renoir, ses amis, ses modèles*, Paris, 1949, pag. 58—59; pentru expoziţia Manet vezi Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, pag. 490—497.

33 Despre vînzarea Manet vezi Tabarant, *ibid.*, pag. 498—502.

34 A. Wolff în *Le Figaro*, 7 februarie 1884, citat de J. Baudot, *op. cit.*, pag. 60—64.

35 Pentru aceste expoziţii vezi: *Mémoires* de Paul Durand-Ruel în Venturi, *op. cit.*, vol. II, pag. 212—213; *ibid.*, scrisorile lui Monet, Renoir, Sisley către Durand-Ruel: de asemenea, Pissarro: *Lettres à son fils Lucien* şi G. Geffroy: *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1924, vol. I, cap. XXIV.

36 La *Foreign Exhibition* din Boston, Manet era reprezentat prin două tablouri, Monet, Renoir şi Sisley prin cîte trei, Pissarro prin şase. Vezi H. Huth: „Impressionism comes to America", *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1946. Pentru expoziţia de la Londra vezi D. Cooper: *The Courtauld Collection*, Londra, 1954, pag. 23—27.

37 Pissarro către Monet, 12 iunie 1883; vezi G. Geffroy, *op. cit.*, vol. II, cap. III.

38 Pissarro către fiul său Lucien, 4 mai 1883; *op. cit.*, pag. 30.

39 Vezi A. Vollard: *Renoir*, cap. CIII.

40 Vezi A. Fontainas: „La rencontre d'Ingres et de Renoir", *Formes*, martie 1931; vezi şi T. de Wyzewa: „Pierre-Auguste Renoir", *L'Art dans les deux Mondes*, 6 decembrie 1890.

41 Monet către Durand-Ruel, 1 decembrie 1883; vezi Venturi, *op. cit.*, vol. I, pag. 264.

42 Monet către Durand-Ruel, 12 ianuarie 1884; ibid., pag. 267—268.

43 Degas către Lerolle, 21 august 1884; vezi *Lettres de Degas*, Paris, 1945, pag. 80.

44 Renoir către Durand-Ruel, toamna anului 1885; vezi Venturi, *op. cit.*, vol. I, pag. 131.

45 Pissarro către fiul său Lucien, 31 octombrie 1883; *op. cit.*, pag. 44.

46 Pissarro către Murer, 8 august 1884; vezi Tabarant, *Pissarro*, pag. 48.

47 Vezi F.F. (Fénéon): „Les grands collectionneurs: M. Paul Durand-Ruel", *Bulletin de la vie artistique*, 15 aprilie 1920.

48 Durand-Ruel către Pissarro, noiembrie 1883; vezi Pissarro, *op. cit.*, pag. 60.

49 Vezi Venturi, *op. cit.*, vol. II, pag. 249—252.

50 Vezi G. Biddle: „Some Memories of Mary Cassatt", *The Arts*, august 1926.

51 Pissarro către Monet, 7 decembrie 1885; vezi G. Geffroy, *op. cit.*, vol. II, cap. III.

Scanned with OKEN Scanner

52 Vezi J. Rewald: *Georges Seurat*, Paris, 1948, pag. 45—52. Despre istoria generală a *Societății Artiștilor Independenți*, vezi G. Coquiot: *Les Indépendants*, Paris, 1921.

53 Vezi G. Besson: *Paul Signac*, Paris, 1950, pag. 1.

54 Vezi explicația divizionismului dată de Signac în lucrarea sa: *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*", Paris, 1899.

55 Vezi J.J. Sweney: *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, Chicago, 1934, pag. 7—10.

56 Vezi G. Kahn: „La vie artistique", *La Vie Moderne*, 9 aprilie 1887.

57 Pentru *La Grande Jatte* vezi D. Catton Rich: *Seurat and the Evolution of „La Grande Jatte"*, Chicago, 1935.

58 Pentru atitudinea personală a lui Rood față de impresionism și neo-impresionism vezi R. Rood: „Professor Rood's Theories on Colour and Impressionism", *The Script*, aprilie 1906.

59 Pissarro către Durand-Ruel, 6 noiembrie 1886; vezi Venturi, *op. cit.*, vol. II, pag. 24.

Scanned with OKEN Scanner

1886

A OPTA ȘI ULTIMA EXPOZIȚIE IMPRESIONISTĂ. PRIMUL SUCCES AL LUI DURAND-RUEL ÎN AMERICA. GAUGUIN ȘI VAN GOGH.

Berthe Morisot și cu soțul său, Eugène Manet, iau, la începutul anului 1866, inițiativa de a se duce să-și vadă prietenii, pentru a discuta despre o nouă expoziție a grupului, în legătură cu care Pissarro îi consultase deja pe Mary Cassatt și pe Monet. Sarcina era deosebit de grea, căci nu numai că se punea veșnica problemă a participării lui Degas și a grupului său, dar de data aceasta mai exista și cererea lui Pissarro de a fi admiși și Seurat și Signac, cerere care nu era primită cu prea multă simpatie. În afară de aceasta, Degas insista ca expoziția să aibă loc de la 15 mai la 15 iunie, perioadă care corespundea cu Salonul Oficial, și acest lucru le părea celorlalți absurd. În februarie, discuțiile ajuseseră la un punct mort; Berthe Morisot și Monet păreau că au renunțat la orice speranță. Guillaumin încearcă atunci să joace rolul de intermediar între diferitele clanuri. Dificultatea, pentru el, ca și pentru Pissarro, rezulta din faptul că dacă Degas, Mary Cassatt și Berthe

Scanned with OKEN Scanner

Morisot n-ar fi vrut să participe, nu mai rămînea nimeni în măsură să avanseze fondurile necesare și să suporte riscurile unei posibile pierderi bănești. Cînd se reiau discuțiile, ele sînt legate mai ales de chestiunea acceptării imensului tablou al lui Seurat, *La Grande Jatte.*

La începutul lui martie, Pissarro îi scria fiului său Lucien în legătură cu dificultățile pe care le are de întîmpinat în tratativele sale cu fratele lui Manet: „Ieri, am avut o discuție violentă cu domnul Eugène Manet în legătură, cu Seurat și Signac; acesta din urmă era dealtfel de față, ca și Guillaumin. Te rog să mă crezi că i-am spus tot ce aveam de spus, și fără ocolișuri. Asta n-o să-i placă lui Renoir. Dealtfel, pentru a i-o tăia scurt, i-am explicat domnului Eugène Manet, care n-a înțeles probabil nimic din toate astea, că Seurat aducea în pictură un element nou pe care acești domni, cu tot talentul lor, nu puteau să-l aprecieze, și că eu personal sînt convins de progresul realizat de această artă care va da, la un moment dat, rezultate extraordinare. Dealtfel, puțin îmi pasă de aprecierea unor artiști oricare ar fi; nu admit judecăți nefondate ale [impresioniștilor] romantici, care au interesul să combată noile tendințe. Accept lupta, asta-i tot. Dar înainte ca aceasta să înceapă, unii încearcă să măsluiască cărțile, pentru ca expoziția să nu aibă loc. Domnul Manet era foarte furios. Eu, de asemeni. Ah! cîte manevre ascunse! Dar nici eu nu mă las. Degas este de o sută de ori mai loial. I-am spus lui Degas că tabloul lui Seurat este foarte interesant «Oh! Mi-aș da și eu seama, Pissarro, numai că e atît de mare!» Dacă Degas nu vede în acest tablou nimic deosebit, cu atît mai rău pentru el. Înseamnă că o anumită latură mai neobișnuită îi scapă. O să mai vedem. Eugène Manet ar fi vrut să-l împiedice pe Signac să-și expună tabloul cu figuri — am protestat. I-am spus domnului Manet că nu sîntem dispuși să facem nici o concesie în aceste condiții, și că sîntem de acord, dacă nu este destul loc, să ne restrîngem noi înșine numărul tablourilor, dar că nu admitem ni-

Scanned with OKEN Scanner

mănui să ne dea ordine în legătură cu selecţia. Cred că pînă la urmă treaba o să se facă totuşi" (1).

S-a decis pînă la urmă ca Pissarro şi prietenii săi să expună într-o cameră separată unde aveau să figureze de asemenea, alături de lucrări de Pissarro, Seurat şi Signac, şi primele tablouri ale lui Lucien Pissarro, care urma îndeaproape maniera tatălui său şi a lui Seurat.

Printre ceilalţi participanţi se afla şi Gauguin, întors la Paris în 1885, după un an nefericit petrecut în Danemarca, unde strădaniile sale de a deschide o reprezentanţă comercială dăduseră greş. Organizase o expoziţie la Copenhaga, care fusese închisă după cinci zile, din ordinul Academiei; articolele elogioase din presă fuseseră suprimate; opoziţia se arătase atît de violentă, încît nici un negustor nu îndrăznise să-i fabrice rame, de frică să nu-şi piardă clientela. Lăsîndu-şi soţia şi patru dintre copiii săi în Danemarca, Gauguin se întoarce în Franţa împreună cu fiul său Clovis, care curînd se îmbonlăveşte grav. Pictorul acceptă atunci o funcţie de lipitor de afişe. După puţin timp el însuşi este obligat să-şi petreacă mai multe săptămîni la spital. Lăsîndu-şi copilul într-o pensiune de familie, reuşise să meargă în Normandia, poate datorită vînzării cîtorva tablouri din colecţia sa. Pe coastă, îl întîlnise pe Degas, cu care s-a certat. Poate că Degas, ca şi Pissarro, nu apreciase dorinţa lui Gauguin de a reuşi rapid. Într-adevăr, mai tîrziu, Gauguin va spune: „Cît despre Degas, nu mă mai interesează, şi n-o să-mi petrec viaţa finisînd un deget timp de cinci şedinţe, după un model; la preţul la care se vinde untul, e prea nerentabil". În ciuda tuturor acestor greutăţi Gauguin continuase să lucreze cu încăpăţînare fiind pregătit să expună la noua expoziţie un mare număr de lucrări recente.

Gauguin îl prezintă impresioniştilor pe prietenul şi vechiul său colaborator de la bancă, Schuffenecker; Berthe Morisot şi soţul său consimt să-i admită tablourile. Nu se ştie dacă Monet s-a decis să se retragă din cauza prezenţei lui Gauguin şi a lui Schuffenecker, dar pare mai probabil că

Scanned with OKEN Scanner

această hotărîre a fost provocată de prezența lui Seurat și a lui Signac. Caillebotte a urmat exemplul lui Monet. După oarecare ezitare, Renoir anunță că nici el nu va participa la această expoziție, iar Sisley refuză și el să se alăture grupului. Renoir și Monet se hotărăsc amîndoi să ia parte la Expoziția Internațională organizată de Petit, ca și Raffaëlli.

Raffaëlli înțelesese desigur că impresioniștii nu țineau la prezența lui și, la rîndul său, le considera compania mai curînd compromițătoare, astfel că preferă să expună la galeriile lui Petit. Degas se hotărăște deci să renunțe la participarea lui Raffaëlli, hotărîre pe care o ia cu atît mai ușor cu cît nimeni nu pare să i-o fi cerut de data aceasta. „Expoziția se va deschide la 15, îl anunță Degas, la începutul lunii mai, pe Bracquemond. Lucrurile se precipită. Știi probabil că condiția ca participanții să nu fi trimis nimic la Salon rămîne în picioare. Tu nu îndeplinești această condiție, dar poate că o îndeplinește soția ta. Monet, Renoir, Caillebotte și Sisley nu au răspuns la apel. Am avut bani pentru cheltuielile necesare datorită unei combinații pe care n-am timp să ți-o explic. Dacă taxa de la intrare nu le va acoperi, vom face chetă. Localul este mai mic decît ar fi trebuit, dar situat admirabil. Se află la primul etaj al restaurantului La Maison Dorée, în colțul străzii Laffitte. Compania Jablochkof ne propune să ni-l lumineze cu electricitate“ (3).

Dintre prietenii lui Degas nu participă la această expoziție decît domna Bracquemond, Mary Cassatt, Forain, Rouart, Tillot și Zandomeneghi. Odilon Redon li se alătură pentru prima oară. A mai participat și o contesă de Rambure, o nouă adeptă „ale cărei tablouri nu au îndrăznit să le menționeze în catalog“, după spusele criticului Félix Fénéon.

În timp ce pictorii își pregăteau activ cea de-a opta expoziție, Durand-Ruel aduna cele trei sute de tablouri pe care voia să le ducă în America. Pissarro reușește să-l convingă să adauge la ele și cîteva de Signac și Seurat; acesta din urmă îi

Scanned with OKEN Scanner

încredințează tabloul *Baignade*, care fusese expus la primul Salon al Independenților. În luna martie 1886, Durand-Ruel pleacă la New York cu un ansamblu de tablouri impunător (4). De succesul acestei tentative depindea nu numai propriul său viitor, ci și, într-o oarecare măsură, cel al pictorilor impresioniști.

În timp ce expoziția lui Durand-Ruel de la New York era anunțată cu titlul: „Lucrări în ulei și pastel ale Impresioniștilor de la Paris", pictorii înșiși renunțau încă o dată să utilizeze pe afișe termenul de „impresionist", anunțînd simplu „A opta expoziție de pictură". Ea urma să aibă loc în perioada aleasă de Degas, adică între 15 mai și 15 iunie, deasupra restaurantului La Maison Dorée, într-un imobil situat la întretăierea străzii Laffitte cu Boulevard des Italiens. (5).

Degas expunea două pasteluri care înfățișau cîteva femei la modistă (Mary Cassatt îi îngăduise uneori să o însoțească cînd se ducea să-și încerce pălăriile) și o serie de șapte pasteluri intitulate: „Suită de nuduri de femei care se îmbăiază, se spală, se usucă, se șterg, se piaptănă sau sînt pieptănate". Degas căuta să reprezinte nudurile dintr-un punct de vedere cu totul nou. „Pînă acum, explica el, nudul a fost prezentat totdeauna în atitudini care presupun spectatori". În loc să înfățișeze modelul, conștient de goliciunea sa, într-o poză aleasă de artist, Degas preferă să-l observe în atitudini naturale, „ca și cum l-ar privi prin gaura cheii" (6). Așază în atelierul său lighene și căni cu apă și își studiază modelele în timp ce acestea își făceau toaleta.

Pissarro, Guillaumin și Gauguin expuneau fiecare aproximativ cîte douăzeci de tablouri și pasteluri. Tablourile lui Pissarro erau reprezentative pentru noua sa manieră; dintre lucrările lui Gauguin mai multe fuseseră făcute la Rouen, în Normandia, în Bretania și, de asemenea, în Danemarca. Berthe Morisot expunea douăsprezece tablouri în ulei și o suită de acuarele și desene. Seurat trimisese și el cîteva desene, mai multe peisaje pictate la Grandcamp, unde își petrecuse

Scanned with OKEN Scanner

o parte din vara anului 1885, precum și tabloul său *La Grande Jatte* a cărui compoziție hieratică și simplificată înfățișa un grup de oameni plimbîndu-se duminica pe peluzele însorite și pe sub copacii din insula *La Grande Jatte*, la Asnières. Printre personajele care se plimbau la umbră se remarca în mod deosebit o doamnă în rochie albastră, care ținea de zgardă o mică maimuță.

Din cauza zvonurilor care circulau pe seama subiectului tabloului lui Seurat, noua expoziție a stîrnit dinainte o foarte vie curiozitate. George Moore aude de la un prieten că se afla aici un tablou de mari dimensiuni în care fuseseră folosite doar trei culori: galbenul deschis pentru lumină, brunul pentru umbră, tot restul fiind pictat în albastru. Se mai spunea printre altele că printre personajele din tablou se află și o doamnă cu o maimuță a cărui coadă în spirală avea un metru lungime. Moore se grăbește să se ducă la vernisaj, și deși tabloul nu corespundea întru totul descrierii, el înfățișa într-adevăr o maimuță și prezenta și alte detalii îndeajuns de ciudate pentru a provoca rîsul mulțimii, „un rîs zgomotos, manifestat excesiv din dorința de a fi cît mai jignitor“ (7).

Signac va povesti mai tîrziu că în ziua deschiderii expoziției, Stevens, prietenul lui Manet, „făcea întruna naveta între La Maison Dorée și celebra cafenea Tortoni, aflată în apropiere, recrutînd pe cei din banda sa care își sorbeau aici în tihnă băuturile și conducîndu-i în fața tabloului lui Seurat, ca să le arate în ce hal ajunsese prietenul său Degas, dacă fusese în stare să accepte asemenea orori. În graba sa de a aduce mereu noi cunoscuți, arunca monezi de aur la intrare, fără să mai aștepte restul (8).

Această expoziție, în cadrul căreia grupul impresionist nu mai era reprezentat decît de către Berthe Morisot, Guillaumin și Gauguin, a provocat numeroase discuții. Unii vizitatori erau scandalizați de nudurile lui Degas, pe care le găseau obscene (9), dar majoritatea erau intrigați și amuzați mai ales de tablourile lui Seurat și ale prietenilor săi. Este adevărat că tablourile lor, expuse într-o

Scanned with OKEN Scanner

încăpere prea mică, nu puteau fi privite în condițiile cele mai potrivite. Puțini au știut să vadă originalitatea profundă a acestei arte, și cînd Verhaeren a vorbit despre ea cu admirație cu cîțiva artiști, aceștia și-au bătut joc de el (10).

Confuzia generală era sporită de faptul că nici publicul și nici criticii nu reușeau să deosebească lucrările lui Seurat de cele ale lui Signac și ale celor doi Pissarro. Noutatea acestor tablouri pictate de mai mulți artiști, care foloseau o paletă identică în numele unei teorii comune, era prea izbitoare pentru a le permite vizitatorilor să observe diferențele subtile existente între ei. Sala fiind dominată de *La Grande Jatte* de Seurat, lirismul lui Signac și rigiditatea naivă a lui Camille Pissarro au trecut neobservate; criticii pot să proclame cu bună știință că noua metodă distrusese complet personalitatea artiștilor care o foloseau. George Moore crede chiar, la început, într-o mistificare, și este nevoit să se așeze în genuchi — căci tablourile erau atîrnate prea jos — pentru a examina tablourile din apropiere, înainte de a putea distinge lucrările lui Seurat de cele ale lui Pissarro (11).

Criticii, întotdeauna prea puțin dispuși la analize minuțioase, întîmpină și această nouă artă cu sarcasmele lor obișnuite. Totuși, chiar și unii scriitori serioși și cu spirit larg, nu își ascund obiecțiile, văzînd în aceste tablouri doar „exercițiile pline de virtuozitate ale unor prețioși“ (12). Octave Mirbeau, cu care Pissarro tocmai se împrietenise se îndoiește chiar de sinceritatea lui Seurat. Atitudinea părea a fi identică cu atitudinea celor cîtorva admiratori pe care Pissarro îi dobîndise după treizeci de ani de strădanie. Nimeni nu mai era dispus să-l urmeze pe noul drum pe care și-l alesese; totul părea să dovedească că că va avea de dat o nouă bătălie, dacă nu de unul singur, cel puțin înconjurat de oameni îndeajuns de tineri ca să-i poată fi fii.

Aceasta era situația cînd Durand-Ruel se întoarce la Paris, cîteva zile după închiderea expoziției de la Maison Dorée. În mediile artistice

Scanned with OKEN Scanner

se răspîndesc foarte curînd diferite zvonuri; unii spuneau că a făcut avere în America datorită unor împrejurări fericite, alţii pretindeau că se amestecase în afaceri dubioase, drept care fusese obligat să plece cît mai repede. Relatarea lui Durand-Ruel însuşi era mult mai puţin spectaculoasă dar mai liniştitoare: se întoarce din călătorie cu convingerea că se puteau aştepta la lucruri mari din partea Americii. Deşi rezultatele imediate ale expoziţiei sale erau destul de limitate, viitorul părea plin de promisiuni încurajatoare.

Primirea făcută lui Durand-Ruel la New York se dovedise a fi mai cordială decît îndrăznise el să spere, şi aceasta în ciuda unei oarecari ostilităţi care erau de prevăzut. „Venirea impresioniştilor francezi, anunţase *New York Daily Tribune* a fost precedată de multe observaţii violente privind pictura lor. Cei interesaţi de plasamentele prudente pe care le reperezintă lucrările lui Bouguereau, Cabanel, Meissonier şi Gérôme, au răspîndit vestea că pictura impresioniştilor e o adevărată mîzgăleală şi se remarcă mai ales prin excentricităţi, în tablourile lor iarba fiind albastră, cerul de un verde intens şi apa avînd culorile curcubeului. Pe scurt, s-a spus că pictura acestei şcoli este total lipsită de valoare“ (13). Dar publicul refuză să asculte argumentele acestor „cunoscători“, în parte datorită eforturilor neobosite ale lui Mary Cassatt, care nu încetase să atragă atenţia compatrioţilor săi asupra artei impresioniste. La rîndul său, pictorul american Sargent se străduieşte să cîştige admiratori mai ales pentru Monet şi pentru Manet...

Paul Durand-Ruel era deja cunoscut în America drept protectorul şi omul de afaceri al pictorilor aparţinînd Şcolii de la Barbizon. Această reputaţie condusese publicul american la o concluzie logică — concluzie pe care francezii nu ştiuseră să o tragă — , aceea că îşi susţineau cu atîta înverşunare noii prieteni pentru că lucrările lor meritau să fie susţinute. Astfel că atît criticii cît şi publicul larg au venit la expoziţie fără prejudecăţi.

Scanned with OKEN Scanner

Vrînd să amortizeze șocul pe care riscau să-l producă tablourile lui Manet, Degas, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro, Berthe Morisot, Guillaumin, Signac, Seurat și Caillebotte, Durand-Ruel nu numai că inclusese în expoziția sa tablouri de Boudin, Lépine și alți pictori, ci chiar le adăugase lucrări de tendință mai academică. Această precauție s-a dovedit totuși inutilă, și *New York Daily Tribune* a scris chiar despre apărătorii lui Bouguereau și Cabanel: „Ne permitem să-i dezaprobăm pe acești domni, care și-au luat asupra lor sarcina de a vinde tablouri pe piața New York-ului, pentru faptul de a fi lăsat publicul în situația de a-i ignora pe artiștii reprezentați acum la expoziția American Art Galleries“ (13).

Au existat desigur și comentarii destul de asemănătoare cu cele din ziarele franceze. Astfel *Sun* vorbește despre „greoaiele și odioasele creații ale lui Renoir, elevul degenerat și degradat al acelui om atît de sănătos, onest și bine inspirat care a fost Gleyre“. Același critic constată că Degas „desenează prost“ și scrie despre peisajele lui Pissarro că sînt „de nedescris și amuzante, acest pictor fiind uneori serios, dar se pare că fără să vrea“. „Sisley face multă pictură proastă“, mai spune tot el, „și acest monstruos tablou de Seurat, *La Baignade*... este conceput într-un spirit vulgar și grosolan; este opera cuiva care caută să se distingă prin marile dimensiuni la care recurge“ (14). Dar în general criticii americani au arătat o înțelegere neobișnuită față de această pictură și, în loc să rîdă prostește, au făcut efortul cinstit de a o înțelege. Recunosc încă de la început că „se simte limpede că acești pictori au lucrat cu o intenție bine definită; au neglijat regulile stabilite, fiindcă le depășiseră și au ignorat adevăruri de mai mică însemnătate pentru a insista pe adevăruri mai importante“ (15).

În general comentariile presei, care reflectau reacția publicului, admiteau că pictorii americani puteau să tragă mai multe învățăminte tehnice din aceste tablouri și că expoziția reprezenta, începînd cu tablouri de Manet și terminînd

Scanned with OKEN Scanner

cu marele tablou al lui Seurat, o ocazie unică de a studia „forţa intransigentă a şcolii impresioniste". Deşi definea această şcoală drept „comunismul întruchipat, care afişează cu îndrăzneală drapelul roşu şi boneta frigiană a violenţei dezlănţuite", criticul de la *Art Age*, de exemplu, recunoaşte deschis că tablourile lui Degas vădesc o profundă cunoaştere a artei şi o cunoaştere şi mai mare încă a vieţii, că Renoir ştie să imprime picturii sale o notă viguroasă şi virilă, că peisajele lui Monet, Sisley şi Pissarro erau pline de un calm celest şi de o frumuseţe fără seamăn (16). *The Critic* proclama chiar: „New York-ul n-a cunoscut niciodată o expoziţie mai interesantă decît aceasta" (15). După cinsprezece zile de la deschidere, care a avut loc la 10 aprilie, *Tribune* anunţa că se vînduseră şapte sau opt tablouri. Interesul manifestat pentru expoziţie a fost atît de viu încît s-a luat hotărîrea să fie prelungită cu o lună. Din cauza altor obligaţii asumate de *American Art Galleries*, ea a fost mutată, la sfîrşitul lunii mai, la Academia Naţională de Desen; ceea ce îi conferea o consacrare quasioficială. Înainte de întoarcerea lui Durand-Ruel în Franţa, *American Art Association* cumpărase ea însăşi mai multe tablouri şi luase măsuri ca acesta să deschidă în toamnă o nouă expoziţie. Durand-Ruel avea deci tot dreptul să fie plin de încredere în viitor şi să considere tentativa sa din America drept semn al unor perspective fericite (17).

Era aproape tot ceea ce aducea Durand-Ruel din călătoria sa. Cheltuielile sale fuseseră mari şi nu era încă în măsură să satisfacă cererile de bani ale pictorilor. Mai mult, succesul său dezlănţuise din nou invidia duşmanilor. Aceştia îşi pun chiar problema de a face achiziţii direct de la impresionişti şi de a-i obliga să rupă legăturile cu Durand-Ruel, în scopul de a pune stăpînire pe piaţa americană pe care acesta o deschisese. La rîndul lor, negustorii de tablouri din New York, care contaseră pe eşecul său erau iritaţi de rezultatele neaşteptate ale expoziţiei, intervin activ la Washington pentru a obţine instaurarea unor

Scanned with OKEN Scanner

noi formalităţi vamale, reuşind astfel să întîrzie cea de a doua expoziţie a sa.

Mai erau încă de învins multe greutăţi, dar Durand-Ruel rămînea încrezător şi le recomanda pictorilor să nu se descurajeze. Cu toate acestea Pissarro, Monet şi Renoir se întrebau dacă vor putea să reziste pînă în momentul unui real succes financiar. După atîţia ani, cîştigaseră cel puţin această convingere liniştitoare: „Dacă nu sîntem salvaţi de Durand-Ruel, se va găsi un altul care să ia treaba pe mînă, de vreme ce această treabă e bună“ (18). În aşteptare, trebuiau din nou să se descurce mai mult sau mai puţin prin propriile mijloace.

În timpul absenţei lui Durand-Ruel, Monet, neprimind subsidii de la acesta, vînduse mai multe tablouri prin intermediul lui Georges Petit, la preţuri foarte bune (cerea pe tablourile sale pînă la 1200 de franci). Participase de asemenea împreună cu Renoir la o expoziţie organizată de un grup din Bruxelles, *Cei douăzeci*, menit să unească cele mai active elemenete de avangardă belgiene cu cele din alte ţări (19). Succesul modificase purtarea lui Monet, care se arăta mult mai exigent cu Durand-Ruel şi uneori de o sinceritate brutală. Îi reproşa negustorului mai ales că îi trimisese lucrările în America sau că le lăsase ca amanet la creditori, astfel că nu mai putea prezenta nimic publicului francez. Pissarro îşi exprima şi el nemulţumirea şi ar fi dorit să încheie un contract cu alt negustor, dacă ar fi reuşit să găsească vreunul care să se intereseze îndeajuns de pictura lui pentru a fi dispus să-i ofere mijloacele de trai.

Între timp Guillaumin şi Gauguin se hotărăsc să expună în toamna anului 1886, împreună cu Seurat şi cu Signac, la Salonul Independenţilor, dar Gauguin are curînd o discuţie violentă cu cei pe care el îi numea „acei tineri chimişti care adună punctişoare“ (20), în urma căreia nu mai vrea să expună. Renoir se alătură încă o dată lui Monet în cadrul Expoziţiei Internaţionale de la Galeriile Petit. Durand-Ruel care o vizitează spre a vedea

Scanned with OKEN Scanner

tablourile recente ale lui Renoir, nu le apreciază, plăcîndu-i încă şi mai puţin noile picturi divizioniste pe care i le arată Pissarro. Se simte deosebit de tulburat constatînd că lucrările pictorilor săi anunţau sfîrşitul impresionismului şi că Monet trăda prietenia care-i legase, tocmai în momentul cînd victoria atît de mult aşteptată părea că se apropie.

Parcă pentru a sublinia dezmembrarea grupului, prietenul lui Seurat, Félix Fénéon, publică o broşură despre *Impresioniştii în 1886*, în care stabilea categorii, insistînd pe diferenţele care îi despărţeau pe pictori. Întreaga sa admiraţie fiind rezervată autorului tabloului *La Grande Jatte*, Fénéon nu-şi ascunde convingerea că impresionismul era depăşit de concepţiile noi ale lui Seurat. Demonstra limpede că legătura care ar fi putut să-i apropie pe Seurat şi Signac de predecesorii lor era prea slabă pentru ca aceşti tineri pictori să poată fi consideraţi impresionişti, deşi participaseră la ce-a de-a opta expoziţie a grupului. Apare atunci termenul de „neoimpresionism". Aşa cum va explica Signac mai tîrziu pictorii nu adoptă această denumire nu pentru a păstra favorurile publicului (căci nici impresioniştii înşişi nu repurtaseră încă o victorie decisivă), ci pentru a aduce un omagiu străduaniilor celor mai vîrstnici şi pentru a insista pe faptul că, deşi procedeele erau deosebite, scopul rămînea acelaşi: lumina şi culoarea (21).

În momentul cînd Pissaro, Signac şi Seurat rupeau legăturile cu vechiul grup, Zola făcea acelaşi lucru, deşi pentru motive diferite şi în alt mod. În 1886 îi apăruse un nou volum din seria *Les Rougon-Macquart*, *Opera*, al cărui erou era un pictor. Toţi cititorii ştiau că e vorba, mai mult sau mai puţin, de un roman cu cheie, şi notele lui Zola dovedesc într-adevăr că portretul personajului principal este inspirat în parte de Manet, în parte de Cézanne, cei doi pictori pe care scriitorul îi cunoscuse mai bine. *Opera* abundă în detalii istorice şi autobiografice, descriind luptele iniţiale ale grupului, Salonul Refuzaţilor, primele încercări de pictură în aer liber, dar eroul, conceput

Scanned with OKEN Scanner

ca prototip al pictorului impresionist, este caracterizat printr-un amestec penibil de geniu și nebunie. Conflictul continuu dintre visele sale ambițioase și insuficiența puterii sale creatoare se termină printr-un eșec complet, prin sinucidere. În timp ce publicul nu a văzut în acest roman decît o dezaprobare deghizată a impresionismului, în timp ce pictorii descopereau aici mai ales dovada lipsei de înțelegere a lui Zola, Cézanne a fost profund jignit. Deși cititorii l-au apropiat în general pe eroul lui Zola mai mult de Manet decît de Cézanne, pe care nu îl cunoșteau, Cézanne, citind printre linii, a găsit în această carte evocarea emoționantă a propriei sale tinereți, inseparabilă de cea a lui Zola, dar și trădarea speranțelor sale (22). Ceea ce presimțise din conversațiile purtate cu Zola în timpul vizitelor sale aproape anuale la Médan, era acum irevocabil exprimat în acest roman: mila lui Zola față de cei care nu reușiseră, milă mai greu de îndurat chiar decît disprețul. Zola nu numai că nu înțelesese adevărata semnificație a căutărilor cărora ei se consacraseră Cézanne și prietenii săi, dar pierduse și orice sentiment de solidaritate cu ei. Instalat în bogata sa casă de la Médan, își judeca prietenii cu toate prejudecățile burgheze împotriva cărora luptaseră altădată împreună. Scrisoarea pe care Cézanne i-o expediază lui Zola pentru a-i mulțumi că i-a trimis *Opera* este plină de melancolie; este de fapt o scrisoare de rămas bun, și cei doi prieteni nu aveau să se mai revadă niciodată (23).

Monet este singurul dintre pictori care i-a spus cu sinceritate lui Zola părerea sa: „Ați avut amabilitatea să-mi trimiteți *Opera*, îi scrie Monet, și vă sînt foarte recunoscător. Mi-a făcut totdeauna mare plăcere să vă citesc cărțile, iar aceasta m-a interesat cu atît mai mult cu cît ridică unele probleme de artă în numele cărora luptăm de atîta vreme. Am citit-o, și mă simt tulburat și neliniștit, vă mărturisesc. Ați avut grijă ca nici un personaj să nu semene cu vreunul dintre noi, dar cu toate acestea mi-e teamă că în presă și în public, dușmanii noștri vor pronunța numele lui Manet sau

pe ale noastre ca pe ale unor rataţi, ceea ce nu a fost în intenţia dumneavoastră, aş vrea să cred. Scuzaţi-mă că vă spun acest lucru. Nu este o critică; am citit *Opera* cu foarte mare plăcere, regăsind amintiri la fiecare pagină. Cunoaşteţi dealtfel admiraţia mea fanatică pentru talentul dumneavoastră. Totuşi lupt de prea mult timp, şi mi-e teamă că, tocmai în momentul reuşitei, duşmanii să nu se folosească de cartea dumneavoastră pentru a ne distruge" (24). De acum înainte, Monet, Pissarro şi Renoir, ca şi Cézanne, îl vor evita pe Zola.

Ruptura prieteniei sale cu Zola, prietenie veche de treizeci de ani, survine chiar în anul în care Cézanne începea, în sfîrşit, să se bucure de o oarecare liniște. În aprilie 1886, se căsătorise cu Hortense Fiquet, la Aix, cu consimţămîntul părinţilor săi. După şase luni, tatăl lui Cézanne moare la vîrsta de optzeci şi opt de ani, lăsînd fiului său o avere care îl scutea de orice grijă materială. Dar Cézanne nu-şi schimbă cu nimic modul de viaţă şi continuă să ducă la Aix aceeaşi existenţă modestă. Universul său părea că s-a micşorat: în centrul său se afla casa părintească de la Jas de Bouffan unde pictorul trăia alături de bătrîna sa mamă, în timp ce soţia şi fiul său locuiau mai ales la Paris. Dintre vechii săi prieteni nu mai rămăsese legat decît de Pissarro, Renoir, Chocquet şi de Moş Tanguy, dar arareori auzea vorbindu-se despre ei. Dealtfel nu era de acord cu noile concepţii ale lui Pissarro, şi spunea cu regret: „Dacă ar fi continuat să picteze aşa cum picta în 1870, ar fi fost cel mai mare dintre noi toţi" (25). În singurătatea pe care şi-o impusese, nimic nu venea să-l distragă pe Cézanne de la singurul scop al vieţii sale: pictura care îi absorbea toate gîndurile şi care era, aşa cum îi spusese altădată lui Zola, „în ciuda tuturor alternativelor, singurul refugiu unde poţi găsi adevărata mulţumire de sine" (26).

Gauguin ajunsese şi el la concluzia că trebuie să se izoleze. Ca şi Cézanne, avea să-şi dezvolte talentul şi să progreseze în singurătate. Îşi petrece anul 1866 departe de Paris, în Bretania, dar se

Scanned with OKEN Scanner

instalează la Pont-Aven, loc foarte frecventat de către artiști, la Hanul Gloanec, unde se întîlneau discipolii lui Cormon și Julian, pictori conducînd două ateliere pariziene pe atunci celebre. Prea preocupat de propria sa persoană spre a fi cu adevărat sociabil, stă departe de grupurile petrecărețe, necăutînd nici un fel de tovărășie. Tînărul pictor Emile Bernard, care l-a vizitat la sfatul lui Schuffenecker, n-a fost prea bine primit dar a putut să vadă cîteva din tablourile sale. El notează: „O factură fină, care țese parcă culoarea, amintind de Pissarro; nu prea mult stil“ (27).

Pe atunci în vîrstă de patruzeci de ani, Gauguin contrasta puternic cu ceilalți chiriași ai doamnei Gloanec, atît prin înfățișare cît și prin încăpățînarea cu care muncea, dar mai ales prin însuși modul său de a picta, foarte revoluționar și îndrăzneț în ochii elevilor diferitelor academii. Un tînăr pictor englez care l-a văzut la Pont-Aven, dar care nu vorbise cu el aproape niciodată, l-a descris pe Gauguin ca pe un om înalt de statură și negricios, avînd pielea brună, pleoapele grele, trăsături frumoase și o siluetă puternică. Umbla îmbrăcat ca un pescar breton, cu un tricou albastru, și purta o bască așezată îndrăzneț pe o ureche. Arăta mai curînd ca un patron de goeletă din golful Gascogne. Era rezervat în purtări, tăcut și aproape rece, deși știa, cînd în făcea plăcere, să fie sociabil și cu adevărat fermecător (28).

Purtarea ciudată a lui Gauguin nu putea să nu-i intrige pe ceilalți. Admite totuși pînă la urmă în intimitatea sa doi pictori, pe Charles Laval și pe un tînăr bogat care îi plătea discret notele la Hanul Gloanec (29). Prin intermediul lor, cei care nu-l puteau aborda direct aflau amănunte despre ideile lui Gauguin, despre admirația sa pentru Degas și Pissarro, despre chestiunile tehnice care îl preocupau și despre faptul că era în căutarea unei metode care să-i permită să păstreze întreagă intensitatea culorilor. Gauguin nu mai lucra numai în aer liber, așa cum îl învățase Pissarro, ci căuta acum să împace percep-

Scanned with OKEN Scanner

ţia directă cu inspiraţia sa de vizionar. I se întîmpla să spună despre un tablou început în atelier: „Îl voi termina afară". Un panou pe care îl pictase pentru sala de mese de la han — un peisaj de toamnă — le pare celorlalţi foarte şocant din cauza exagerărilor sale brutale. Dar această îndrăzneală a interpretării, care îi uimise la început, le lasă o impresie profundă; Gauguin are în curînd numeroşi admiratori şi mulţi încep să i se adreseze pentru a-i cere sfaturi.

Cînd se întorc la Paris la sfîrşitul verii, elevii lui Cormon comunică noile lor experienţe colegilor de atelier, care îşi scandalizaseră deja profesorul, membru al Institutului, prin interesul viu pe care îl manifestaseră faţă de teoriile lui Seurat. Cormon chiar îşi întrerupsese provizoriu cursurile, în semn de protest faţă de aceste tentative neortodoxe în legătură cu care Emile Bernard jucase rolul principal (30). Unul dintre elevii săi, Vincent van Gogh, se hotărăşte atunci să nu mai vină la atelierul lui Cormon şi să lucreze singur.

Vincent — cum îşi spunea el însuşi şi cum îşi semna tablourile— venise la Paris în primăvara anului 1886 pentru a locui la fratele său Théo şi a se iniţia în toate noile mişcări artistice. Avea atunci treizeci şi patru de ani şi nu îşi descoperise adevărata vocaţie decît cu puţin timp în urmă. Dusese o existenţă agitată, plină de decepţii şi de eşecuri, în ciuda, sau tocmai din pricina, pasiunii extreme cu care se devotase pe rînd meseriilor de negustor de tablouri, profesor, predicator şi misionar în Borinage. Cînd se hotărăşte în sfîrşit să devină pictor, începe să lucreze cu atîta încăpăţînare, încît îi înspăimîntă pe cei din jurul său. Pe cînd picta la părinţii săi în Olanda, şi mai tîrziu la Academia din Anvers, simţise marea dorinţă de a vedea pictura impresioniştilor, despre care Théo îi vorbise atît de mult în scrisorile sale. Începea de asemenea să se preocupe de problemele contrastului simultan şi ale culorilor complementare care stăteau la baza teoriilor lui Seurat şi pe care le studiase el

Scanned with OKEN Scanner

însuși la operele lui Delacroix. În curînd simte că nu un profesor, ci numai Parisul putea să-i ofere un răspuns la toate întrebările teoretice și practice care îi asaltau spiritul. Așa se face că într-o bună zi sosește la Paris și că Théo începe să-și prezinte fratele tuturor pictorilor pe care-i cunoștea.

Mica galerie a lui Théo van Gogh, sucursală a casei principale Boussod și Valadon, era situată pe bulevardul Montmartre. Aici era lăsat în pace și poate să încerce să pună la cale o afacere cu tablouri impresioniste, în timp ce patronii săi preferau să se ocupe de maeștrii de la Salon, al căror plasament era mai sigur. Théo van Gogh era un bărbat timid și rezervat, unul dintre puținii care a știut să înțeleagă noile tendințe, să descopere talente necunoscute sau nu îndeajuns apreciate și să transmită cunoștințele și entuziasmul său celor pe care îi întîlnea. Se interesa pe atunci de lucrările lui Monet, Pissarro și Degas, și, în curînd, de cele ale lui Seurat, Signac, Gauguin și Toulouse-Lautrec, pe care Vincent îl cunoscuse la atelierul lui Cormon. Théo îl prezintă pe fratele său lui Pissarro, care va declara mai tîrziu că simțise pe dată că Vincent „va înnebuni sau îi va lăsa pe impresioniști mult în urma lui“ (31).

Tablourile lui Van Gogh fuseseră pînă atunci foarte întunecate, lipsite aproape de culoare. La început este descumpănit de tonalitățile bogate și de lumina pe care o descoperea în tablourile impresioniste. Dar cînd Pissarro îi expune teoria și tehnica propriei sale picturi, Van Gogh începe să facă exerciții și adoptă noile idei cu cel mai mare entuziasm. Își transformă cu desăvîrșire paleta și maniera, practicînd chiar un timp execuția în puncte a neo-impresioniștilor, fără ca, totuși, să „facă divizionism“ în mod sistematic. Se duce să lucreze la Asnières împreună cu Signac și cu Emile Bernard; îl vizitează adeseori pe Guillaumin, care locuia în insula Saint-Louis, în fostul atelier al lui Daubigny; studiază capodoperele de la Luvru și în special pe cele ale lui Delacroix. Îl vede din cînd în cînd pe

Scanned with OKEN Scanner

Toulouse-Lautrec, care suferise şi el la un moment dat influenţa impresioniştilor. Vincent provoca pe dată discuţii vii cu toţi noii săi prieteni, străduindu-se cu ardoare să asimileze totul şi să adapteze la propriul său temperament valul neîntrerupt de noi impresii. Este sigur că a studiat cu grijă tablourile de la cea de a opta expoziţie impresionistă, că a vizitat Salonul şi mai tîrziu Salonul Independenţilor, unde Seurat prezenta din nou tabloul *La Grande Jatte.* A fost dus fie de Théo, fie de prietenii săi pictori, la Durand-Ruel, la Portier, la Moş Martin şi mai ales în mica prăvălioară a lui Moş Tanguy.

Van Gogh şi Moş Tanguy au legat curînd o strînsă prietenie, spre marea nemulţumire a doamnei Tanguy, care vedea cum soţul ei îi dă tînărului pictor pînză şi culori (îi trebuiau cantităţi mari), în schimbul unor tablouri ce nu se puteau vinde. Se pare că Cézanne l-a întîlnit o dată pe Van Gogh la Tanguy şi nu a văzut în pictura lui decît opera unui nebun (32). Dar bătrînul Tanguy, plin de entuziasm, are pentru Vincent aceeaşi admiraţie ca pentru Cézanne. Van Gogh îi face două portrete, pe un fond decorat cu stampe japoneze, căci — odată cu impresionismul şi cu neo-impresionismul — studiul stampelor japoneze devenise un factor esenţial în evoluţia pictorului.

În iarna anului 1886, cînd Gauguin se întoarce la Paris ,face cunoştinţă cu Van Gogh şi, curînd, o ciudată prietenie avea să-i unească pe aceşti doi bărbaţi, în ciuda tenacităţii reci a unuia şi entuziasmului fierbinte al celuilalt. Nu semănau decît prin caracterul combativ al convingerilor lor. Gauguin începea pe atunci să manifeste superioritatea şi siguranţa aceluia care şi-a găsit, în sfîrşit, drumul, şi s-a obişnuit să fie ascultat; van Gogh avea ardoarea şi umilinţa credinciosului care vede miracole şi care simte născîndu-se în el orgoliul sălbatic al noii sale credinţe. La toate influenţele contradictorii care se exercitaseră asupra lui Van Gogh, la bunătatea şi răbdarea lui Pissarro, la rigida sistematizare şi

Scanned with OKEN Scanner

rezervă a lui Seurat, la prozelitismul lui Signac, Gauguin adaugă un element nou: o sinceritate brutală, un dispreț ocazional pentru observarea naturii, o vagă tendință spre exagerare ca mijloc de depășire a impresionismului.

Pentru a urmări această nouă direcție, Gauguin îl evită pe Pissarro și se îndreaptă brusc spre Degas. Spunea că vrea să părăsească Franța spre a căuta la tropice noi subiecte și senzații colorate; împreună cu prietenul său Laval proiectează o călătorie în Panama și apoi în Martinica. Se întrece în invective împotriva lui Seurat și Signac. Pissarro, care asistase la atîtea dispute sterile între vechii impresioniști, vedea cum noua generație se manifesta în același spirit de intoleranță. Nu-și ascunde supărarea cînd, în noiembrie, îi scrie fiului său mai mare: „Ostilitățile dintre impresioniștii romantici se întețesc. Se întîlnesc cu mare regularitate. Chiar și Degas vine la Cafenea. Gauguin este din nou în mare prietenie cu Degas și se duce să-l vadă adeseori. Curios lucru, nu-i așa, acest joc al intereselor! Sînt date uitării jignirile de anul trecut de la mare, sînt uitate și sarcasmele Maestrului la adresa sectarului (Gauguin)... Eu, naiv, îl apăram cu mare tămbălău împotriva unora și altora. E foarte omenesc și foarte trist“ (33).

Monet, în același timp, se certase cu Durand-Ruel și îi restituise un avans bănesc, spunîndu-i că de acum înainte nu vrea să mai trateze cu el decît pe bani gheață. Îl înștiințează totodată că nu îi va vinde decît jumătate din tablourile sale recente, arătînd că preferă să le păstreze pe celelalte, dat fiind că Durand-Ruel îi trimitea toate lucrările în America (34).

De acum înainte antagonismele erau fățișe și se manifestau sub forma unor certuri grave. Iată cum s-a încheiat anul 1886, an cînd avusese loc expoziția „manifestului pictural“ al lui Seurat, *La Grande Jatte*, sosirea lui Van Gogh la Paris, publicarea *Operei* lui Zola, primele visuri ale lui Gauguin legate de o călătorie la tropice, primul succes al lui Durand-Ruel în America și

Scanned with OKEN Scanner

a opta expoziție a impresioniștilor, care avea să fie și ultima. Pictorii nu vor mai face nici măcar o încercare de a organiza o alta. Mișcarea constituită prin strădania lor comună încetase să mai existe. De acum înainte, fiecare își va continua drumul bizuindu-se doar pe propriile-i puteri. Pissarro, singurul care participase la toate expozițiile grupului și care adoptase totdeauna o atitudine conciliantă, pierduse acum orice legătură cu cei care timp de douăzeci și cinci de ani îi fuseseră prieteni și colegi. Dar deși suferea din cauza izolării sale, găsea o consolare în certitudinea că el, cel puțin, este de partea tendințelor noi. Mai știa și că — orice i-ar fi rezervat viitorul — și el contribuise la formarea unor oameni ca Cézanne, Gauguin și Van Gogh.

Van Gogh rezumă cel mai bine situația, cînd vorbește deschis despre „dezastruoasele războaie civile" ale grupului impresionist, în care „și de o parte și de cealaltă pictorii se dușmănesc cu un zel demn de o cauză mai bună" (35).

Totuși, în ciuda stării de lucruri mai curînd descurajatoare, nici Van Gogh și nici nimeni altul dintre cei din generația sa nu pot să nu admire acest grup de pictori care, cu toții împreună și în egală măsură, exprimaseră o nouă concepție asupra artei și naturii, culorii și luminii. Ingres și Delacroix își manifestaseră tendințele originale printr-o relativă izolare, depășindu-și cu mult discipolii, mișcarea naturalistă se exprimase printr-un singur om, Gustave Courbet, în timp ce impresionismul se putuse dezvolta datorită eforturilor simultane ale unui grup de artiști care, influențîndu-se reciproc, elaboraseră un stil personal care să permită fiecăruia să-și exprime viziunea asupra lumii; gîndindu-se la opera lor, Vincent va scrie în 1888: „Mi se pare mereu, și tot mai mult, că tablourile care ar trebui făcute pentru ca pictura actuală să se descopere cu adevărat pe sine depășesc puterea unui individ izolat; ele vor fi deci create probabil de către grupuri de oameni, care se vor uni pentru a realiza o idee comună" (36). Dar, în

Scanned with OKEN Scanner

timp ce Van Gogh își exprima această convingere, primul grup de acest gen care apăruse în istoria artei moderne își pierduse unitatea și aparținea doar trecutului.

NOTE

1 Pissarro către fiul său (martie 1886); vezi: Camille Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, pag. 100—101.

2 Gauguin către Schuffenecker (16 noiembrie 1889); vezi *Lettres* de Gauguin, Paris, 1946, pag. 177.

3 Degas către Bracquemond (începutul lui mai 1886); scrisoare inedită, Muzeul Luvru (Donația A.S. Henraux).

4 Catalogul indică 310 lucrări de următorii artiști (cu numărul lucrărilor între paranteze): Benassit, Besnard, J.L. Brown, Boudin (23), Cassatt (3), Caillebotte (10), Degas (23), Desboutin, Duez, Dumaresq, Fantin, Flameng, Fleury-Chenu, Forain, Guillaumin (7), Huguet, Laugée, J.-P. Laurens, Lépine, Lerolle, Manet (17), Mélin, Monet (50), Montenard, Morisot (9), Pissarro (42), Renoir (38), Roll, Serret, Seurat (două tablouri și 12 studii, probabil desene), Signac (6), Sisley (14), domnii E. Davis și A.J. Cassatt trimiseseră un tablou de Manet și unul de Degas; domnul Cassatt a mai împrumutat și trei tablouri de Monet și trei de Mary Cassatt. Domnul H.O. Havemeyer a dat un tablou de Pissarro și unul de Monet. Pentru acest catalog vezi și bibliografia generală.
H. Huth a încercat să identifice cîteva tablouri expuse; vezi „Impressionism comes to America", *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1946, pag. 239, nota 22.

5 Pentru un catalog prescurtat vezi L. Venturi: *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, 1939, vol. II, pag. 269—271.

6 Vezi G. Moore: *Impressions and Opinions*, New York, 1891, pag. 318.

7 Vezi G. Moore: *Confessions of a Young Man*, Londra, 1888, pag. 28—29.

8 P. Signac: „Le Néo-Impressionnisme, documents", Paris, 1934 (Introducere la catalogul unei expoziții „Seurat et ses amis", reprodusă în *Gazette des Beaux-Arts*).

9 Vezi J.K. Huysmans: *Certains*, Paris, 1889, pag. 26.

10 Vezi E. Verhaeren: *Sensations*, Paris, 1927, pag. 196.

11 Vezi Moore: *Modern Painting*, Londra-New York, 1898, pag. 89.

12 T. de Wyzewa, articol în *La Revue Indépendante*, noiembrie—decembrie 1886; citat de J. Rewald:

Scanned with OKEN Scanner

Georges Seurat, Paris, 1948, pag. 73. Pentru alți critici vezi *ibidem*, pag. 72—75.

13 Articol nesemnat în *New York Daily Tribune*, 11 Aprilie 1886.

14 Articol nesemnat în *The Sun*, 11 aprilie 1886.

15 Articol nesemnat în *The Critic*, 17 aprilie 1886.

16 Articol nesemnat în *Art Age*, aprilie 1886.

17 Vezi Durand-Ruel: *Mémoires*, în Venturi, *op. cit.*, vol. II, pag. 216—217. Durand-Ruel adusese tablouri valorînd o sumă estimată la 82.000 dolari. A avut de plătit taxe de 5.500 dolari, care corespundeau unei treimi din totalul vînzărilor. A vîndut deci tablouri pentru aproape 18.000 de dolari, ceea ce reprezintă cam 20% din valoarea lucrărilor importate. Vezi H. Huth, *op. cit.*

18 Pissarro către fiul său Lucien (iulie 1886); vezi Pissarro, *op. cit.*, pag. 105.

19 Despre grupul „Cei douăzeci", vezi M.O. Maus: *Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles, 1926.

20 Vezi scrisoarea lui Gauguin către soția sa, citată de J. Dorsenne: *La vie sentimentale de Paul Gauguin*, Paris, 1927, pag. 87.

21 Vezi Signac, *op. cit.*

22 Despre *L'Oeuvre* de Zola și reacțiile lui Cézanne vezi Rewald: *Cézanne, sa vie, son oeuvre* etc., Paris, 1939, pag. 299—329.

23 Vezi scrisoarea lui Cézanne către Zola, 4 aprilie 1886; Cézanne: *Correspondance*, Paris, 1937, pag. 208.

24 Manet către Zola, 5 aprilie 1886; vezi Rewald: *Cézanne* etc., pag. 319—320.

25 Cézanne către pictorul L. Le Bail, *ibid.*, pag. 283.

26 Cézanne către Zola, 20 mai 1881; vezi Cézanne: *Correspondance*, pag. 180.

27 E. Bernard, citat de Rewald: *Gauguin*, Paris, 1938, pag. 12. Este probabil totuși că această notă a fost scrisă mai tîrziu, în perioada în care Bernard dorea să dovedească că exercitase o influență puternică asupra lui Gauguin în 1888, căci, în 1886, acesta scrisese din Pont-Aven către părinții săi următoarele: „Se mai află (la hanul Gloanec) și un impresionist numit Gauguin, un tip teribil; are 36 de ani și desenează și pictează foarte bine". Vezi *Lettres de Gauguin*, Paris, 1946, pag. 94, nota 1.

28 Vezi A.S. Hartrick: *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*, Cambridge, 1939, pag. 31—32. Despre Gauguin la Pont-Aven vezi și C. Chassé: *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris, 1921, cu toate că acest studiu se referă mai ales la șederile ulterioare ale lui Gauguin în Bretania.

29 Nu se cunoaște decît inițiala, P., a acestui francez. Vezi Hartrick, *op. cit.*, pag. 30 și Rewald: *Le Post-Impressionnisme*, Paris, 1961, cap. I.

30 Pentru atelierul Cormon vezi Hartrick, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

31 Vezi M. Osborn: *Der bunte Spiegel, 1890—1933*, New York, 1945, pag. 37. Pissarro a adăugat că nu bănuia deloc în acel moment că cele *două* presentimente se vor realiza.

32 Vezi E. Bernard: „Julien Tanguy", *Mercure de France*, 16 decembrie 1908.

33 Pissarro către fiul său Lucien (noiembrie 1886); vezi Pissarro, *op. cit.*, pag. 111.

34 Vezi scrisorile lui Monet către Durand-Ruel, de la 12 ianuarie la 29 decembrie 1886; Venturi, *op. cit.*, vol. I, pag. 305—323.

35 Vincent van Gogh către Bernard (iulie 1888); vezi *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Paris, 1960, vol. III, nr. B.11, pag. 141.

36 Vincent van Gogh către Bernard (iunie 1888); *ibid.*, nr. B.6, pag. 95.

Scanned with OKEN Scanner

DUPĂ 1886

În anii care au urmat după 1886 avea să se accentueze și mai mult dezmembrarea mișcării impresioniste, a acelei mișcări care se născuse și atinsese apogeul în atelierul lui Gleyre, la Salonul Refuzaților, în pădurea Fontainebleau și la hanul mătușii Anthony, în diferite cafenele și mai cu seamă pe terasa Cafenelei Guerbois. Conceptele care se formaseră alimentate de aceste surse diferite își găsiseră prima lor expresie în lucrările pictate în anii din ajunul războiului din 1870 și se realizaseră complet îndată după război, pentru ca să se afirme în toată surprinzătoarea lor noutate la expoziția din 1874. Cînd cea de-a opta expoziție își închide porțile, în 1886, epoca impresionistă dura de aproape douăzeci de ani. Această perioadă corespunde unei faze hotărîtoare din dezvoltarea diferiților pictori aparținînd mișcării, dar se pare că nici unul dintre ei nu i-a regretat sfîrșitul.

După 1886, în timp ce impresioniștii căutau să-și reînnoiască arta, fiecare în felul său, începînd să se bucure de roadele unui succes modest și dobîndit cu greu, o nouă generație își asumă sarcina de a continua lupta pentru noile idei. Această generație, ca și cea care o precedase, dorea cu orice preț să scape de tirania academismului. Ea se orientează către impresioniști, tot așa cum aceștia se orientaseră odinioară către maeștrii

Scanned with OKEN Scanner

din Barbizon. Astfel, în mod conştient sau nu, impresioniştii îi vor îndruma pe confraţii lor mai tineri, care se inspirau din exemplul şi din arta lor. Dar după cum unii dintre pictorii de la Barbizon nu ştiuseră să-şi recunoască adevăraţii succesori, tot astfel nici impresioniştii nu au văzut totdeauna în eforturile depuse de noua generaţie o continuare a propriilor lor cuceriri.

Istoria anilor de după 1886 devine astfel istoria paralelă a două generaţii: cea vîrstnică, încă plină de forţă şi încrezătoare în puterile sale, şi cea tînără, care trebuia să mai lupte încă spre a-şi dobîndi independenţa necesară dezvoltării tuturor posibilităţilor sale. În timp ce îndrăzneala şi spiritul de iniţiativă aparţineau adeseori celor tineri, priceperea şi experienţa rămîneau apanajul celor mai vîrstnici.

Pentru a-şi dobîndi această experienţă şi independenţă, după ce asimilase tot ceea ce impresionismul putea să-i ofere, Gauguin pleacă în Martinica, împreună cu Charles-Laval, în primăvara anului 1887, atras fiind de ţinuturi necunoscute (1). În aceeaşi perioadă, Pissarro şi Seurat expuneau împreună cu *Cei douăzeci* la Bruxelles, unde sînt încă o dată obiectul batjocorii publice, dar unde lucrările lor fac o puternică impresie asupra multora dintre tinerii artişti. Curînd, la Paris, Berthe Morisot, Sisley, Renoir, Monet şi Pissarro participă la Expoziţia Internaţională de la Galeriile Petit, împreună cu Whistler, Raffaëlli şi alţii. Chocquet, de Bellio şi Murer nu-şi ascund dezaprobarea faţă de noile tablouri ale lui Pissarro, în timp ce acesta manifestă un slab entuziasm faţă de pictura vechilor săi colegi, pe care o consideră incoerentă. „Seurat, Signac, Fénéon, toţi tinerii nu sînt interesaţi decît de tablourile mele şi într-o oarecare măsură de cele ale doamnei Morisot“, îi scrie el fiului său Lucien, adăugînd: „Desigur, există un subiectivism al celui care luptă; dar chiar Seurat, care este mai rece, mai logic, mai moderat, nu ezită nici un moment să declare că avem dreptate şi că vechii impresionişti au rămas în urmă“ (2).

Scanned with OKEN Scanner

Renoir expunea la Galeriile Petit compoziția sa de mari proporții *Baigneuses*, rod al multor ani de căutări. Nici lui Huysmans și nici lui Astruc nu le plăcea acest tablou, iar Pissarro îi scrie fiului său următoarele: „Înțeleg bine efortul pe care îl presupune și e foarte lăudabil să nu accepți să rămîi pe loc, dar Renoir n-a vrut aici să se ocupe decît de linie. Figurile se detașează unele în raport cu celelalte fără ca pictorul să fi ținut seamă de acordurile de culoare“ (3). Vincent van Gogh, în schimb, va admira linia „netă și pură“ a lui Renoir, așa cum va face și publicul în general. Renoir repurtează de data aceasta un mare succes. „Cred, îi scrie el lui Durand-Ruel, că am făcut un mic pas înainte în stima publică. Dar totdeauna se întîmplă așa... Pe scurt, publicul pare că începe să înțeleagă despre ce-i vorba. Mă înșel poate, dar așa spun toți. De ce de data aceasta și nu și alteori?“ (4)

Monet îl informează pe Durand-Ruel că succesul obținut la Galeriile Petit avusese repercusiuni, și că Boussod și Valadon cumpăraseră atît lucrările sale cît și pe cele ale lui Renoir, Degas și Sisley, pentru a le vinde apoi fără greutate. Tablourile impresioniștilor începeau să fie foarte cerute la Paris, și mai mulți negustori își disputau patronajul colecționarilor. Durand-Ruel află acest lucru la New York, unde cea de-a doua expoziție a sa nu produce rezultatele așteptate. Monet insistă pe faptul că ar fi făcut mai bine să rămînă la Paris și să profite de noua situație. Dar Durand-Ruel nu voia să abandoneze piața americană: se hotărăște, în 1888, să deschidă o sucursală la New York. La Paris, întîmpină noi greutăți atunci cînd Monet refuză să participe la o expoziție care îi grupa pe Renoir, Sisley și Pissarro. Pînă la urmă Monet îl părăsește cu desăvîrșire pe Durand-Ruel și semnează un contract cu Théo van Gogh pentru casa Boussod și Valadon. Din acel moment, cînd Durand-Ruel dorea să achiziționeze lucrări recente de Monet, el trebuia să le cumpere de la confrații săi. Bous-

Scanned with OKEN Scanner

sod și Valadon hotărăsc chiar să-l trimită pe Théo van Gogh la New York cu o colecție de tablouri, dar proiectul n-a fost pus în aplicare.

La începutul anului 1888, Gauguin se întoarce pe neașteptate în Franța împreună cu Laval, boala izgonindu-l din Martinica, unde credea că a găsit un cadru ideal pentru pictura sa. Sosește la Paris fără nici un ban. Théo van Gogh organizează o mică expoziție cu noile lucrări ale lui Gauguin, dar aceasta nu are nici cel mai mic succes. În cele din urmă Gauguin se întoarce la Port-Aven, unde are de întîmpinat multe greutăți, suferind în continuare de dizenterie și îndurînd uneori o asemenea mizerie încît nu putea să picteze din lipsă de pînză și culori. Era obsedat de o idee nouă și se străduia fără încetare să o formuleze. „Nu copia prea mult după natură, îl sfătuiește pe Schuffenecker, arta este o abstracțiune; inspiră-te din natură visînd în fața ei și gîndește-te mai mult la creație decît la rezultat“ (5). Vorbea tot mai mult de *sinteză*, care devenise preocuparea sa dominantă. Încerca să o realizeze insistînd asupra esențialului și sacrificînd culoarea și execuția în favoarea stilului.

În februarie 1888 Van Gogh părăsise Parisul plecînd în sudul Franței. Atras de Provence, unde spera să regăsească culorile lui Delacroix, contururile nete ale stampelor japoneze și peisajele pe care le admirase în tablourile lui Cézanne expuse la Moș Tanguy, Van Gogh descoperă, într-adevăr, la Arles și în împrejurimi, stimulentul pe care îl căuta. Începe să lucreze cu febrilitate; curînd după sosire, îi scrie fratelui său: „Constat că ceea ce am învățat la Paris îmi iese din minte și că mă întorc la ideile pe care le aveam... înainte de a cunoaște pe impresioniști. Și nu m-aș mira dacă în curînd impresioniștii nu vor mai fi de acord cu pictura mea, care a fost fecundată mai curînd de ideile lui Delacroix decît de ale lor. Căci în loc să caut să redau exact ceea ce am în fața ochilor, mă slujesc de culoare într-un mod mai arbitrar pentru a mă exprima cu forță“ (6). Și Van Gogh insista asupra faptu-

Scanned with OKEN Scanner

lui că acum căuta „să exagereze esențialul, neglijînd oarecum lucrurile banale“... (7).

În Bretania, pictura lui Gauguin se supunea unor concepții asemănătoare. Cînd acesta își va face un autoportret spre a i-l da lui Van Gogh va spune despre el că este „absolut de neînțeles întrattît este de abstract. Cap de bandit, la prima vedere... personificînd astfel un pictor impresionist desconsiderat... Desenul are un caracter cu totul special; ochii, gura, nasul sînt ca niște flori de pe covoarele persane, personificînd astfel latura simbolică. Culoarea este destul de îndepărtată de cea naturală...“ (8). Acest portret simbolic îi dezvăluie lui Van Gogh întreaga nefericire a prietenului său. Acesta îl convinge să vină să-l întîlnească în sudul Franței unde exista posibilitatea de a crea pentru ei și pentru alți pictori un atelier în tradiția celor din Evul Mediu, idee pe care Gauguin o discutase la Paris cu Guillaumin, Pissarro, Seurat și Théo. La cererea lui Vincent, Théo promite că-i va trimite o sumă lunară lui Gauguin în schimbul unor tablouri, ajutîndu-l astfel în același mod în care Durand-Ruel îi ajutase pe impresioniști.

La sfîrșitul lui octombrie 1888, Gauguin sosește la Arles, dar viața acestui mic oraș provincial, de care Van Gogh se legase profund, îi displace. Foarte curînd, din cauza nepotrivirilor de temperament și de păreri, cei doi prieteni ajung la certuri violente. La sfîrșitul lunii decembrie se duc împreună la Montpellier ca să vadă lucrările lui Courbet, Delacroix și ale altor pictori, donate muzeului Fabre de către Bruyas, cel care refuzase altă dată să cumpere tablourile lui Monet pe care Bazille i le propusese. Iată ce-i scrie Vincent fratelui său despre discuțiile pe care le-a avut cu Gauguin în fața acestor tablouri: „Discuția este excesiv de animată, și ne simțim uneori după ea cu mintea teribil de obosită, întocmai ca o baterie electrică după descărcare“ (9). După cîteva zile, Van Gogh va avea o gravă depresiune nervoasă și, într-o criză de nebunie, va încerca se pare să-l omoare pe

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, automutilîndu-se după aceea. Vincent este internat la spital; Gauguin îl cheamă pe Théo, iar el însuşi se întoarce la Paris.

Anul 1888 fusese din nou un an greu pentru Pissarro. Durand-Ruel, preocupat de afacerîle sale din America, nu-l ajutase prea mult. Din fericire, pictorul reuşise să-i vîndă cîteva tablouri lui Théo van Gogh; preţurile acestora urcau încet. Totuşi Pissarro începea să fie nemulţumit de noua sa tehnică şi iritat din cauza încetinelii cu care lucra. Deşi în cursul unei discuţii cu Renoir continuă să-l apere cu vehemenţă pe Seurat şi concepţiile sale, mărturiseşte într-o scisoare către Fénéon că tehnica divizionară îl paraliza, dăunînd desfăşurării senzaţiilor spontane (10). Nu întîrzie să recunoască că se înşelase urmîndu-i pe tinerii inovatori. Faptul că teoria lor era bună în sine, nu avea nici o importanţă, de vreme ce tablourile sale nu îl mai satisfăceau în mod absolut. Nu ezită deci să-şi recunoască deschis greşeala. Mai tîrziu se va explica într-o scrisoare către Henry van de Velde (unul din prietenii intimi ai grupului *Celor Douăzeci*): „Cred că e de datoria mea să vă trimit în mod deschis felul meu de a vedea lucrurile în ceea ce priveşte încercarea mea de a aplica tehnica diviziunii sistematice conform teoriei prietenului nostru Seurat. După ce am experimentat această teorie timp de patru ani, părăsind-o nu fără greutate şi după multă muncă înverşunată, pentru a regăsi ceea ce pierdusem şi pentru a nu pierde ceea ce reuşisem să învăţ, nu mă pot alătura neoimpresioniştilor, care părăsesc mişcarea, viaţa, pentru o estetică diametral opusă, ce se potriveşte, poate, unor anumite firi, dar nu mie, care vreau să evit orice teorie exactă şi aşa-zis ştiinţifică. După multe strădanii, constatînd (mă refer acum numai la mine însumi) imposibilitatea de a-mi transpune senzaţiile, şi, prin urmare, de a reda viaţa, mişcarea, imposibilitatea de a transpune efectele atît de schimbătoare şi de minunate ale naturii, imposibilitatea de a imprima un caracter particular desenului meu, a trebuit să renunţ. Era

Scanned with OKEN Scanner

și timpul (11). Drept urmare. Pissarro pictează din nou unele dintre tablourile sale divizioniste și distruge alte cîteva.

Monet își petrece o parte din anul 1888 la Antibes, pictînd o serie de peisaje care se vor bucura pe dată de un mare succes. În 1889, organizează, împreună cu Rodin, o mare expoziție retrospectivă la Galeriile Petit, care cuprindea lucrări executate între 1864 și 1889. Vorbind despre căutările sale, Monet îi va explica pictorului american Lilla Cabot Perry că ar fi vrut să se nască orb și apoi, dintr-odată, să capete darul vederii, căci atunci ar fi putut să picteze fără să știe ce reprezintă obiectele pe care le-ar fi văzut în fața lui (12).

După ce rupe relațiile cu Boussod și Valadon, Monet tratează din nou cu Durand-Ruel. Refuză totuși să-și ia angajamente pe timp mai îndelungat, încurajînd ofertele altor negustori, și își rezervă, în consecință, dreptul de a cere prețuri mai ridicate. Priceperea sa în ale comerțului explică în parte faptul că a fost primul pictor din grupul impresioniștilor ale cărui lucrări s-au vîndut scump. Totuși față de prietenii săi Monet rămînea un camarad generos, împrumutîndu-le bani, cumpărîndu-le tablourile sau ajutîndu-i să le vîndă. Refuză totuși să participe la o expoziție a impresioniștilor pe care Durand-Ruel dorea să o organizeze. Monet considera ideea de a reconstitui vechiul grup ca inutilă și dăunătoare; împotrivirea sa a făcut să eșueze definitiv eforturile lui Durand-Ruel de a reface expozițiile de grup.

Devenit celebru, Monet are nobila idee de a organiza o subscripție cu scopul de a oferi statului tabloul *Olympia* de Manet. O bună parte din anul 1889 a fost consacrată acestor eforturi pe care Zola le dezaproba, pentru că, după el, Manet trebuia să fie admis la Luvru de drept și nu sub formă de donație. Majoritatea prietenilor lui Manet susțin totuși acest proiect; Monet reușește să adune suma de aproximativ 20.000 de franci pentru a cumpăra tabloul de la văduva

Scanned with OKEN Scanner

lui Manet. Printre cei care subscriseseră se aflau și doctorul de Bellio, Bracquemond, Burty, Caillebotte, Carolus-Duran, Degas, Durand-Ruel, Duret, Fantin, Guillemet, Lautrec, Mallarmé, Murer, Pissarro, Antonin Proust, Puvis de Chavannes, Raffaëlli, Renoir, Rodin și Rouart (13). Se pare că nici Chocquet și nici Cézanne n-au participat la subscripție.

La începutul anului 1888 Renoir se afla în sud, unde îl vizita pe Cézanne, la Jas de Bouffan, lucrînd uneori alături de el. Călătorește mult, dar, spre sfîrșitul anului, începe să sufere pe neașteptate de groaznice nevralgii: o parte din cap îi paralizează și trebuie să facă un tratament electric. Ca și Pissarro, Renoir era nemulțumit de munca sa recentă. Criticul de avangardă Roger Marx fiind însărcinat cu organizarea secției Artelor Frumoase din cadrul Expoziției Universale care urma să aibă loc la Paris, Renoir îi spune următoarele: „Dacă îl întîlniți pe domnul Chocquet, v-aș fi recunoscător dacă nu-i veți da ascultare atunci cînd vă va vorbi despre mine. Cînd voi avea plăcerea să vă întîlnesc, vă voi explica fără dificultate că tot ce am pictat mi se pare prost și că mi-ar fi cum nu se poate mai penibil să-mi văd expuse lucrările“ (14). Curînd, totuși, acea uscăciune lineară avea să dispară din opera lui Renoir, care-și regăsește paleta somptuoasă și vioiciunea tușei. În 1890, expune din nou la Salon, pentru ultima oară, după o absență de șapte ani; o vastă expoziție a lucrărilor sale, organizată de Durand-Ruel în 1892, va consacra definitiv triumful artei sale.

Chocquet, care nu putuse pleda, în 1889, cauza lui Renoir, pictorul însuși interzicîndu-i acest lucru, obține să fie acceptat la Expoziția Universală un tablou de Cézanne, refuzînd să împrumute o mobilă care-i fusese cerută, dacă nu era expus și un tablou al prietenului său. La aceeași expoziție Monet era reprezentat prin trei tablouri; Théo van Gogh reușise să vîndă unul dintre tablourile sale cu enorma sumă de 9.000 franci.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, întors la hanul Gloanec din Pont Aven, nefiind invitat să participe la Expoziția Universală, organizează, împreună cu grupul de prieteni tot mai numeroși care se aflau în preajma lui în Bretania, o expoziție particulară (15). Aceasta are loc la Cafeneaua Volpini din Champs-de-Mars, unde se deschisese Tîrgul Universal, și este anunțată sub titlul: „Expoziția de pictură a grupului impresionist și sintetist". Utilizarea cuvîntului „impresionist" era mai curînd înșelătoare, expoziția fiind foarte net dominată de lucrările sintetice și simbolice caracteristice noii maniere a lui Gauguin. Deși această expoziție nu s-a bucurat de nici un succes, pictura lui Gauguin va stîrni multă indignare dar și mult interes la Bruxelles, unde pictorul expune în același an împreună cu grupul *Celor douăzeci.*

Grupul *Celor douăzeci* devenea tot mai activ; în 1888 Toulouse-Lautrec participase la expoziția *Celor douăzeci*, în timp ce Degas refuzase invitația — ceea ce va face și în 1889. În același an, Cézanne explică atitudinea sa în general rezervată cu privire la expoziții prin aceea că era hotărît să lucreze în liniște pînă în momentul în care se va considera capabil să apere și teoretic rezultatul căutărilor sale. Dar aflînd că aveau să expună și Sisley și Van Gogh, scrie: „Dat fiind plăcerea de a mă afla într-o atît de bună tovărășie, nu ezit să-mi schimb hotărîrea" (16). Printre alte tablouri, trimite la Bruxelles și tabloul *Casa Spînzuratului*, pe care i-l împrumută Chocquet.

Din 1877 Cézanne nu mai expusese la Paris. Tablourile sale nu puteau fi văzute decît la Tanguy pe care nu-l cunoșteau decît cîțiva inițiați. Totuși, pictorii tineri veneau în număr din ce în ce mai mare să-i studieze pictura, și prăvălioara lui Moș Tanguy începea să devină un loc de întîlnire pentru artiști și critici. Schimbul de idei era aici mai activ decît vînzarea de tablouri, deși unii, ca, de exemplu, Signac, vor cumpăra de aici tablouri de Cézanne cu cîteva sute de franci.

Scanned with OKEN Scanner

Un critic american, pe care pictorii îl duseseră la Tanguy, va povesti că a văzut aici, „tablouri violente şi pasionante de Van Gogh, tablouri greoaie şi sumbre de Cézanne... tablouri de Sisley din perioada de tinereţe, pline de îndrăzneală... toate păstrate cu dragoste şi arătate cu dragoste de acel bătrîn". Moş Tanguy, după acest vizitator, era „un bărbat mai în vîrstă, mic de statură şi lat în umeri, cu barba căruntă şi cu ochii strălucitori de un albastru închis. Avea un mod ciudat de a privi mai întîi tabloul cu o dragoste de mamă, şi de a te privi apoi pe deasupra ochelarilor ca pentru a te implora să-i admiri copiii iubiţi... Nu puteam să nu simt cu putere că o mişcare artistică în stare să inspire o asemenea fervoare trebuia să aibă o semnificaţie care depăşea cu mult entuziasmul de clan".

Printre adepţii credincioşi ai prăvălioarei lui Tanguy se aflau mulţi dintre foştii elevi ai Academiei Julian şi cîţiva alţii care lucraseră cu Gauguin în Bretania, unde se duseseră atraşi de teoriile sale, ca Emile Bernard, Maurice Denis, Pierre Bonnard şi Edouard Vuillard. Pentru ei, Cézanne reprezenta un mit; mulţi dintre ei nu ştiau dacă era mort sau mai trăieşte, sau ştiau despre el doar atît cît le putea spune Moş Tanguy. Acest mister făcea să crească puterea de seducţie a artei sale, în care generaţia tînără regăsea aceleaşi preocupări privind structura, devenite esenţiale pentru Seurat, Van Gogh şi Gauguin. Ea recunoştea în Cézanne pe singurul dintre vechii impresionişti care părăsise impresionismul, reţinînd de la acesta doar tehnica, în scopul de a explora relaţiile spaţiale şi de a reduce formele la caracterul lor esenţial.

Maurice Denis va relata mai tîrziu că tinerii admirau cel mai mult în tablourile lui Cézanne echilibrul, simplitatea, austeritatea şi măreţia lor. Pictura sa părea la fel de rafinată şi totodată mai robustă chiar decît operele cele mai puternice ale impresioniştilor. Denis şi prietenii săi înţeleseseră că impresionismul era „de tendinţă sintetică, de vreme ce scopul său era acela de

Scanned with OKEN Scanner

a transpune o senzaţie, de a obiectiviza o stare de spirit; dar mijloacele sale erau analitice, pentru că culoarea nu era pentru el decît rezultatul unei infinităţi de contraste"... (18). Cézanne, revelînd structura sub suprafeţele bogat nuanţate, pătrundea în mod deliberat dincolo de aparenţele care îl mulţumeau, de exemplu, pe un Monet. În ochii pictorilor tineri, opera sa reprezenta o soluţie la problema modului de „a menţine rolul esenţial al sensibilităţii, înlocuind totodată empirismul cu reflexia". Ei descopereau chiar o legătură cu preocupările lor simboliste într-o afirmaţie a lui Cézanne, care spunea că soarele, neputînd fi reprodus, trebuie să fie *reprezentat* prin altceva, şi anume prin culoare. Îmbinarea realizată de Cézanne între stil şi sensibilitate şi armonia pe care acesta ştiuse să o realizeze între natură şi stil reprezentau pentru aceşti pictori singurul mijloc logic de a depăşi impresionismul — şi chiar şi simbolismul — în vederea explorării unor drumuri noi. Acestor artişti avizi de teorii şi de experienţă, Cézanne le apărea ca „ultima consecinţă a tradiţiei clasice şi ca un rezultat al marii crize de libertate şi lumină care a întinerit arta modernă. Este un Poussin al impresionismului" (18). Dar nu spunea dealtfel Cézanne însuşi că scopul său era acela „de a-i da şi mai multă viaţă lui Poussin în contact cu natura"?

Gauguin îşi va exprima în mod constant admiraţia faţă de Cézanne şi va refuza totdeauna să se despartă de o natură moartă pictată de acesta, ultimă relicvă din colecţia sa (această natură moartă figurează într-un portret pictat de Gauguin în Bretania). Adepţii lui Cézanne şi ai lui Gauguin constituiau un nucleu important în cadrul Salonului Independenţilor, eveniment de seamă care îi atrăgea pe toţi pictorii ce lucrau fără să se preocupe de regulile oficiale. Expunea aici Van Gogh, ca şi Lautrec. În 1886 apar aici, pentru prima oară, lucrările Vameşului Rousseau, care stîrnise ilaritate. Condus de un prieten, care spera să-l facă să se amuze, în

Scanned with OKEN Scanner

fața tablourilor lui Rousseau, Pissarro, spre marea surpriză a acestuia, admiră, în ciuda naivității desenului, calitățile acestei arte, justețea valorilor și bogăția tonurilor. Pissarro va aduce și pe viitor, în fața cunoscuților săi, mari elogii operei Vameșului (19).

Această atitudine de simpatie față de orice căutare autentică îl va face pe Théo van Gogh să-l roage pe Pissarro (organizase o expoziție cu lucrările acestuia la începutul anului 1890) să-i vină în ajutor fratelui său. După prima sa criză, Vincent rămăsese timp de un an la azilul Saint-Rémy din Provence, unde poate să picteze în perioadele de liniște dintre crizele frecvente, crezînd mereu că își va învinge boala. Sătul de monotonia mediului și crezînd că crizele sale vor deveni tot mai rare, îl rugase pe Théo să-i găsească în apropiere de Paris un loc unde să poată locui și picta. La rugămintea lui Théo, Pissarro fusese dispus să-l primească pe Van Gogh la el acasă, la Eragny, dar doamna Pissarro se temea de influența pe care ar fi putut să o aibă acest om dezechilibrat asupra copiilor săi. Pissarro se gîndește atunci la vechiul său prieten, doctorul Gachet de la Auvers, care consimte să aibă grijă de Vincent. Acesta sosește la Auvers în mai 1890. După cîteva săptămîni, în iulie, se sinucide, convins fiind că nu se va mai putea niciodată vindeca. După moartea fratelui său, Théo se îmbolnăvește grav și este dus în Olanda unde moare în ianuarie 1891. Este înlocuit în funcția pe care o deținea la Galeriile Boussod de către Maurice Joyant, fost coleg de școală al lui Lautrec. Boussod i s-a plîns acestuia că Théo van Gogh acumulase tot felul de orori pictate de pictori moderni, lucru care îi discreditase casa. În adevăr, Théo van Gogh lăsa în urma lui un mare număr de lucrări de Degas, Gauguin, Pissarro, Guillaumin, Redon, Lautrec, Monet etc., dintre care, după domnul Boussod, numai tablourile lui Monet erau vandabile, mai ales în America (20).

Scanned with OKEN Scanner

În martie 1891, Seurat asistă încă o dată la organizarea Salonului Independenților, care urma să prezinte o retrospectivă din opera lui Vincent van Gogh. Pictorul supraveghează aranjarea tablourilor, fără să ia în seamă o durere de gît. Febra crește pe neașteptate și-l obligă să se așeze la pat. Moare, la 29 martie 1891, în vîrstă de treizeci și unu de ani.

Cîteva zile după moartea lui Seurat, Gauguin părăsește din nou Franța, îmbarcîndu-se de data aceasta singur spre Tahiti, unde spera să trăiască „în extaz, liniște, și consacrîndu-se cu totul artei". Această veșnică dorință de subiecte exotice îl uimea pe Renoir. „Doar se poate picta atît de bine la Batignolles", spunea el. Nici Pissarro nu se va lăsa convins de afirmația lui Gauguin că „tinerii pictori își vor afla salvarea mergînd să se adape la izvoarele îndepărtate și sălbatice" (21). Degas se arată în schimb tot mai interesat de căutările lui Gauguin și-i cumpără mai multe tablouri cu prilejul vînzării organizate de Gauguin pentru a-și procura banii necesari călătoriei. Datorită intervenției lui Mallarmé, Mirbeau va scrie un articol plin de entuziasm în legătură cu această vînzare, care i-a adus pictorului aproape 10.000 de franci în schimbul a treizeci de tablouri. Vrînd să știe ce gîndea Monet despre evoluția în direcția „complicării ideii prin simplificarea formei", Gauguin se arată foarte satisfăcut atunci cînd Mirbeau îi spune că lui Monet îi plăcuse unul dintre ultimele sale tablouri, *Lupta lui Iacob cu îngerul* (22). Dar Monet însuși va fi mai puțin caritabil, neezitînd mai tîrziu să afirme că nu l-a luat pe Gauguin niciodată în serios (23).

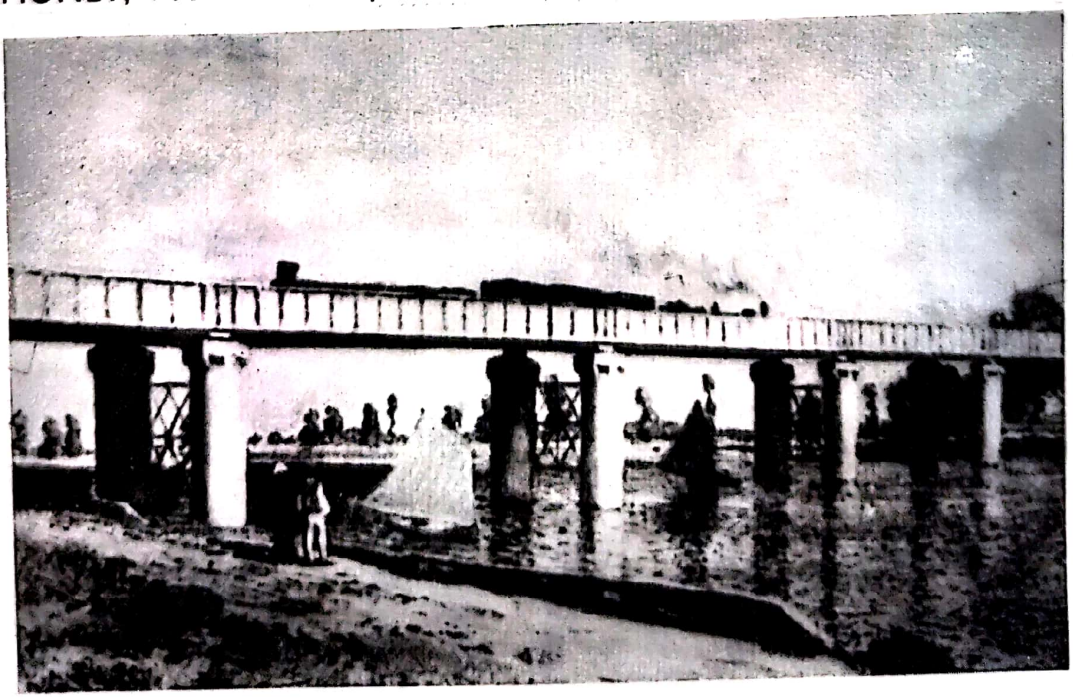
Căutările lui Monet luaseră o nouă direcție care se manifestă în mod evident cînd, în 1891, expune la Galeriile Durand-Ruel o serie de cincisprezece tablouri reprezentînd căpițe de fîn surprinse la diferite ore din zi. Pictorul va arăta că, la început, crezuse că două tablouri, unul făcut pe timp mohorît, celălalt pe timp însorit, sînt de ajuns pentru a reda subiectul în raport cu di-

Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Claude Monet*, 1880

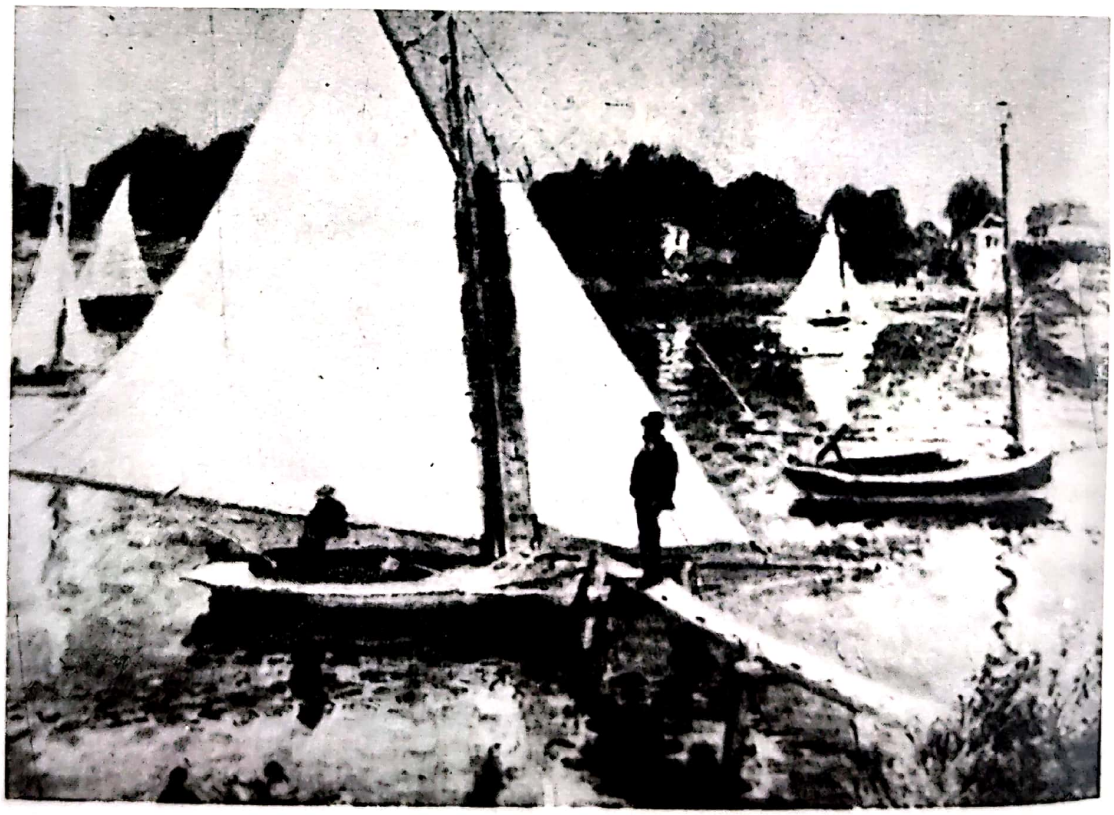
MONET, *Podul din Argenteuil*, datat 1874

MONET, *Podul de cale ferată la Argenteuil*, 1875



Scanned with OKEN Scanner

MONET, *Bărci cu pînze la Argenteuil*, 1873—1874



RENOIR, *Bărci cu pînze la Argenteuil*, 1873—1874

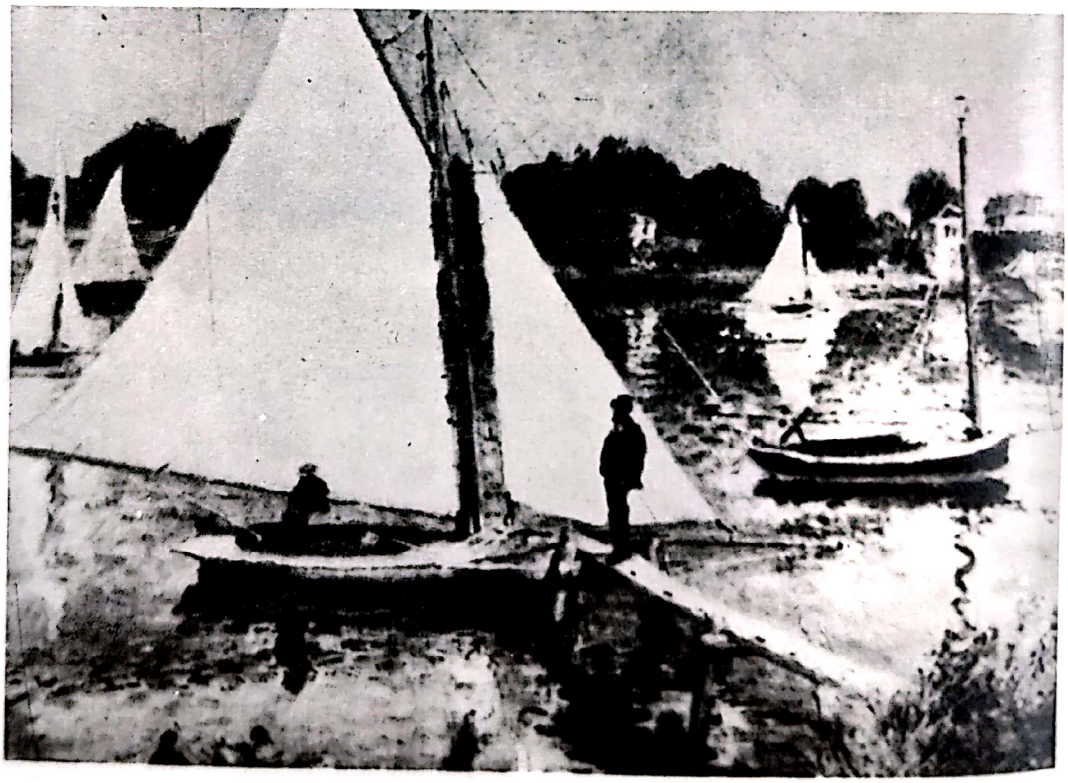
Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Familia lui Monet în grădina lor din Argenteuil*, 1874

RENOIR, *Doamna Monet și fiul său în grădina lor din Argenteuil*, 1874

Scanned with OKEN Scanner

MONET, *Bărci cu pînze la Argenteuil*, 1873—1874



RENOIR, *Bărci cu pînze la Argenteuil*, 1873—1874

Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Familia lui Monet în grădina lor din Argenteuil*, 1874

RENOIR, *Doamna Monet și fiul său în grădina lor din Argenteuil*, 1874

Scanned with OKEN Scanner

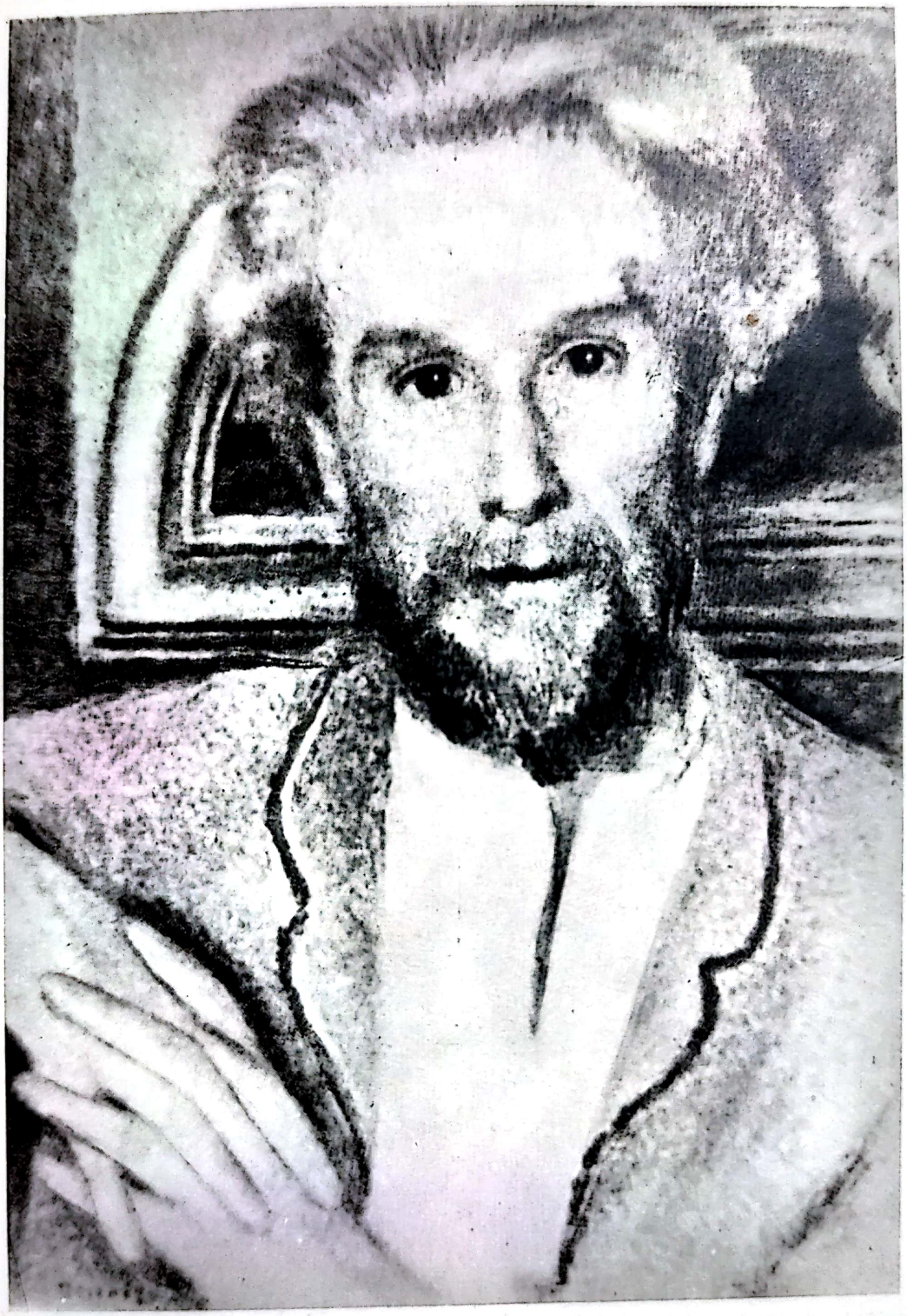
MANET
Monet lucrînd
în barcă la Argenteuil, 1874

Fotografia lui Caillebotte

CAILLEBOTTE, *Sena la Argenteuil*, 1874

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR, *Victor Chocquet*, către 1875



Scanned with OKEN Scanner

CÉZANNE, *Victor Chocquet*, 1876—1877

Scanned with OKEN Scanner

CÉZANNE, *Drum cotit*, 1875—1877

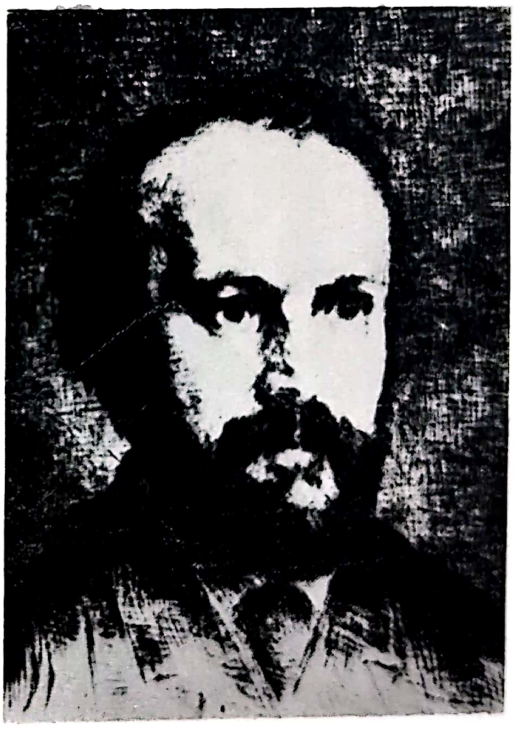
GUILLAUMIN, *Drum cotit*, 1875—1877

Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Artistul* (Marcellin Desboutin), datat 1875

Scanned with OKEN Scanner

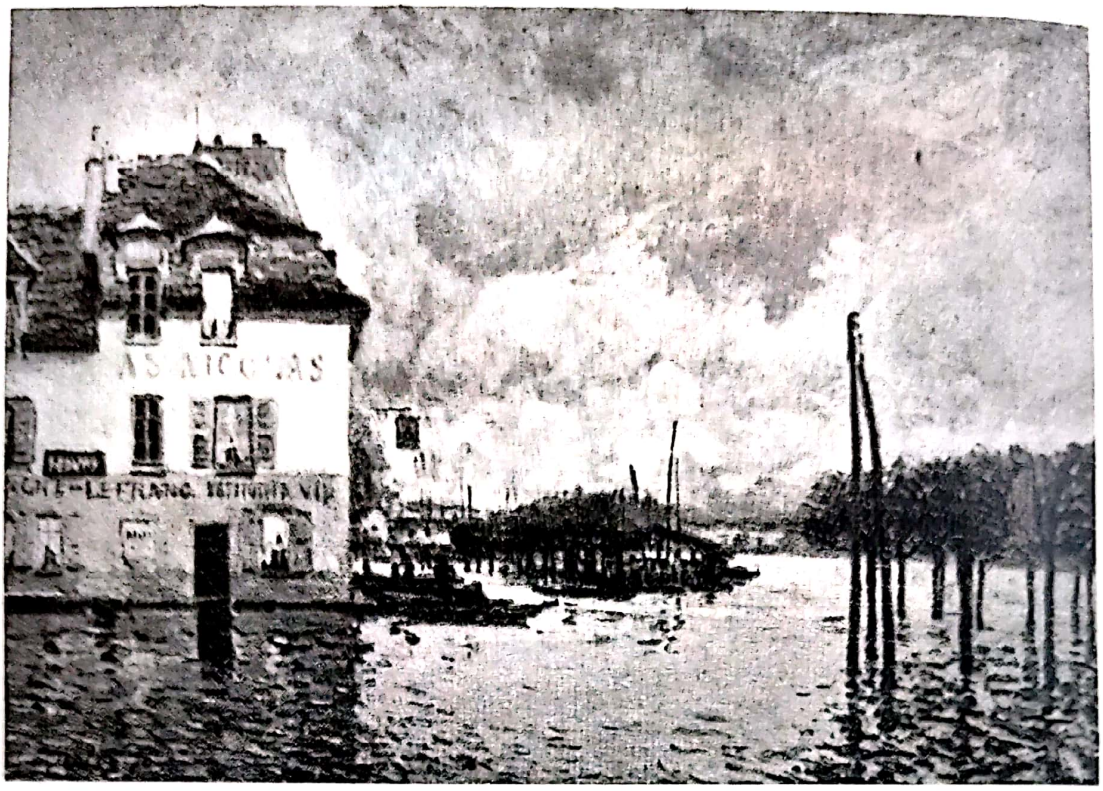
CEZANNE, *L'Estaque*, 1876—1878



DESBOUTIN
Edmond Duranty
către 1876

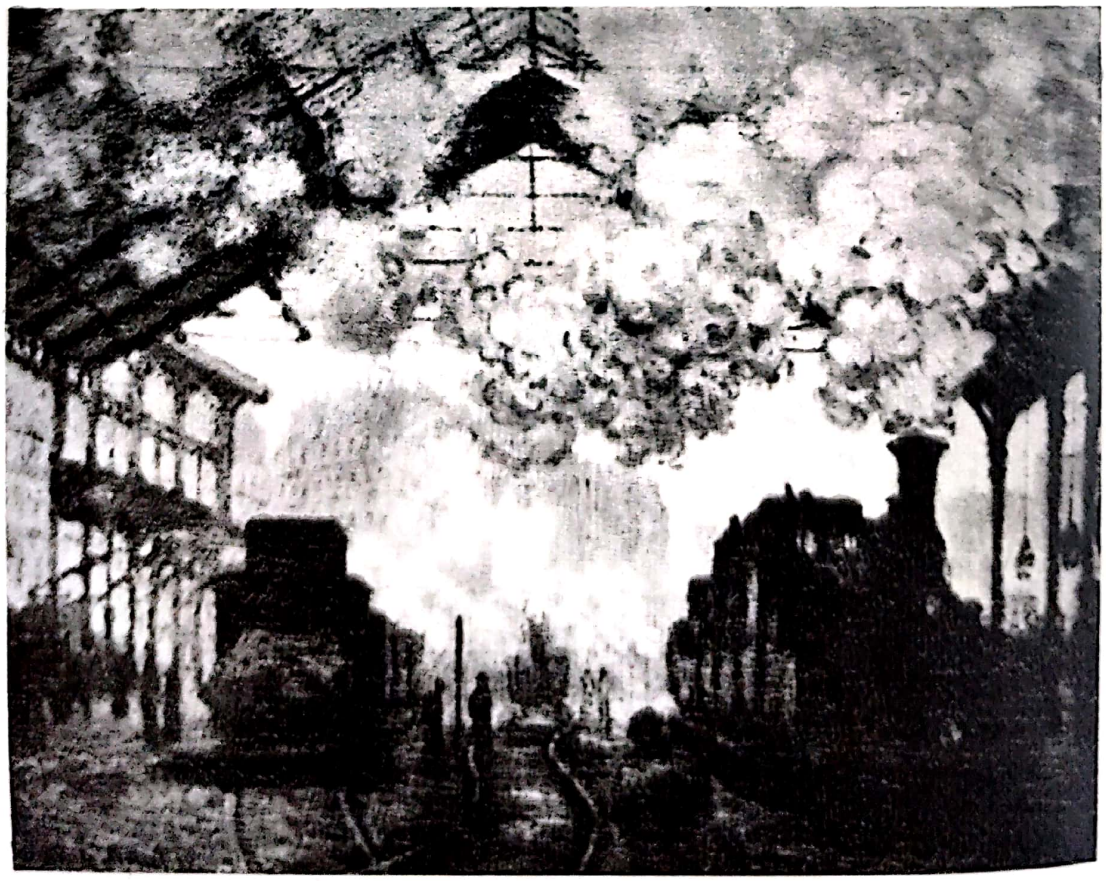
DESBOUTIN, *Edgar Degas*, 1876

Scanned with OKEN Scanner



SISLEY, *Inundație la Pont-Marly*, datat 1876

MONET, *Gara Saint-Lazare*, datat 1877



Scanned with OKEN Scanner

DEGAS, *Le Café-Concert, Les Ambassadeurs*, 1876—1877

Scanned with OKEN Scanner

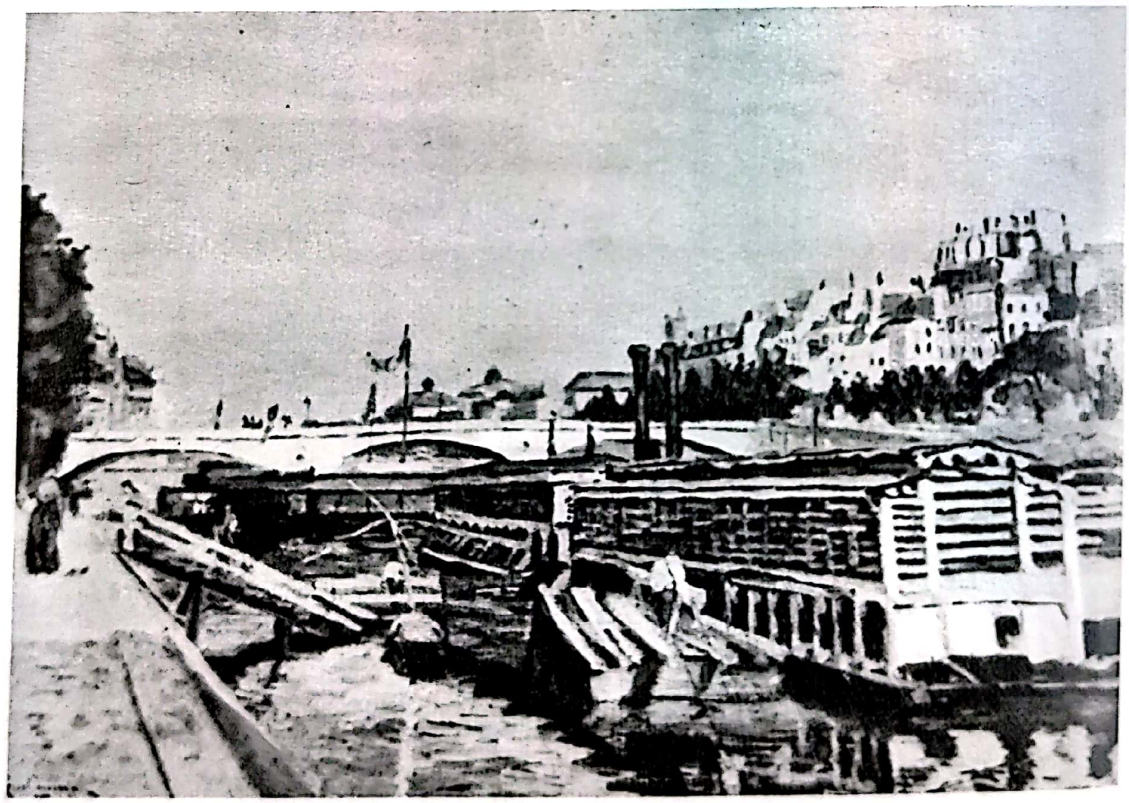
RENOIR, *Leagănul*, datat 1876

RENOIR, *Atelierul artistului din rue Saint-Georges*, 1876

RENOIR, *Bal la Moulin de la Galette*, datat 1876

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

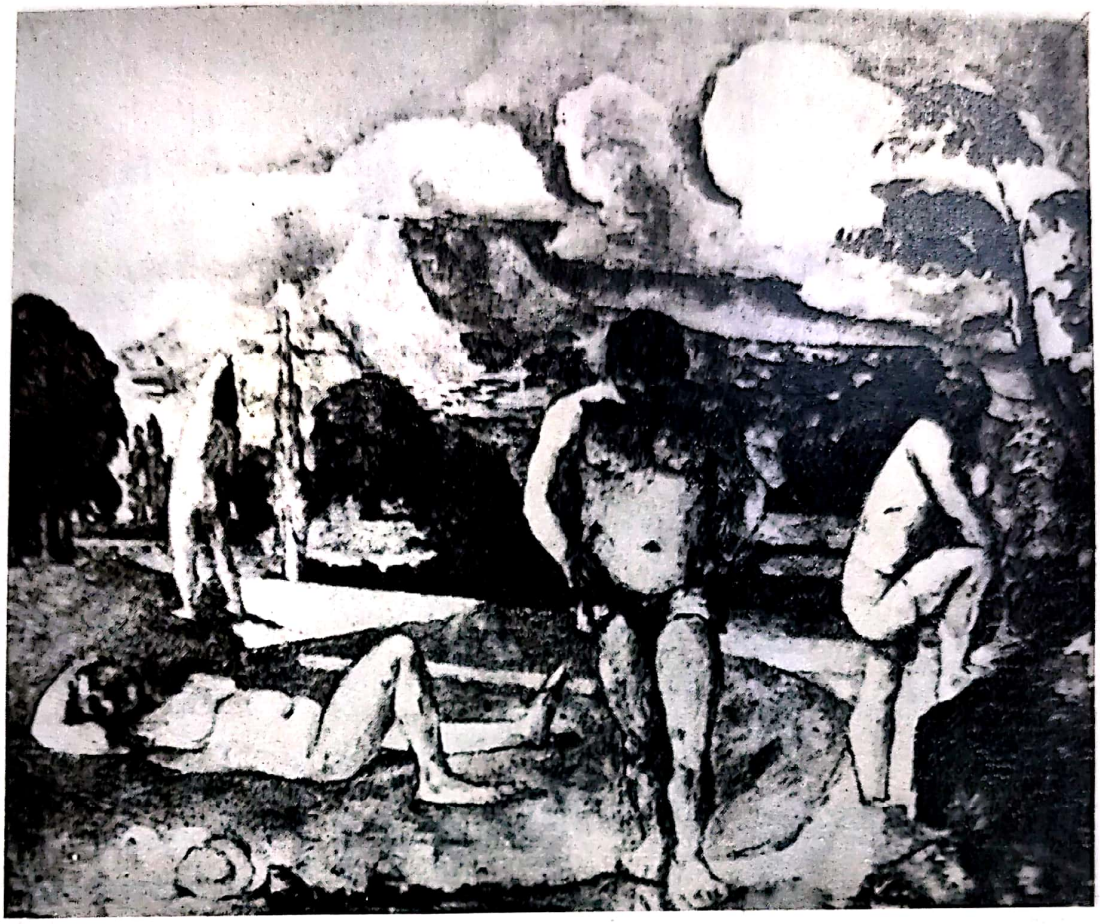


MONET, *Femeie în grădină*, către 1875

GUILLAUMIN, *Podul Louis-Philippe*, 1875

Scanned with OKEN Scanner

CÉZANNE, *Bărbați la scăldat* (versiunea mică), 1875—1876



Expoziția pictorilor impresioniști «Doamnă, nu faceți imprudențe. Mai bine plecați» (caricatură de Cham, 1877)

Scanned with OKEN Scanner

CASSATT, *Toreador*, datat 1873

Scanned with OKEN Scanner

Fotografia
lui Paul Gauguin
ca funcționar
de bancă,
1873

GAUGUIN,
Sena la podul Iena
datat 1875

Scanned with OKEN Scanner

PISSARRO, *Livadă la Pontoise*, datat 1877

CÉZANNE, *Livadă la Pontoise*, 1877

Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Pruna*, 1877

Scanned with OKEN Scanner

MANET
George Moore
la Nouvelle-Athènes
către 1879

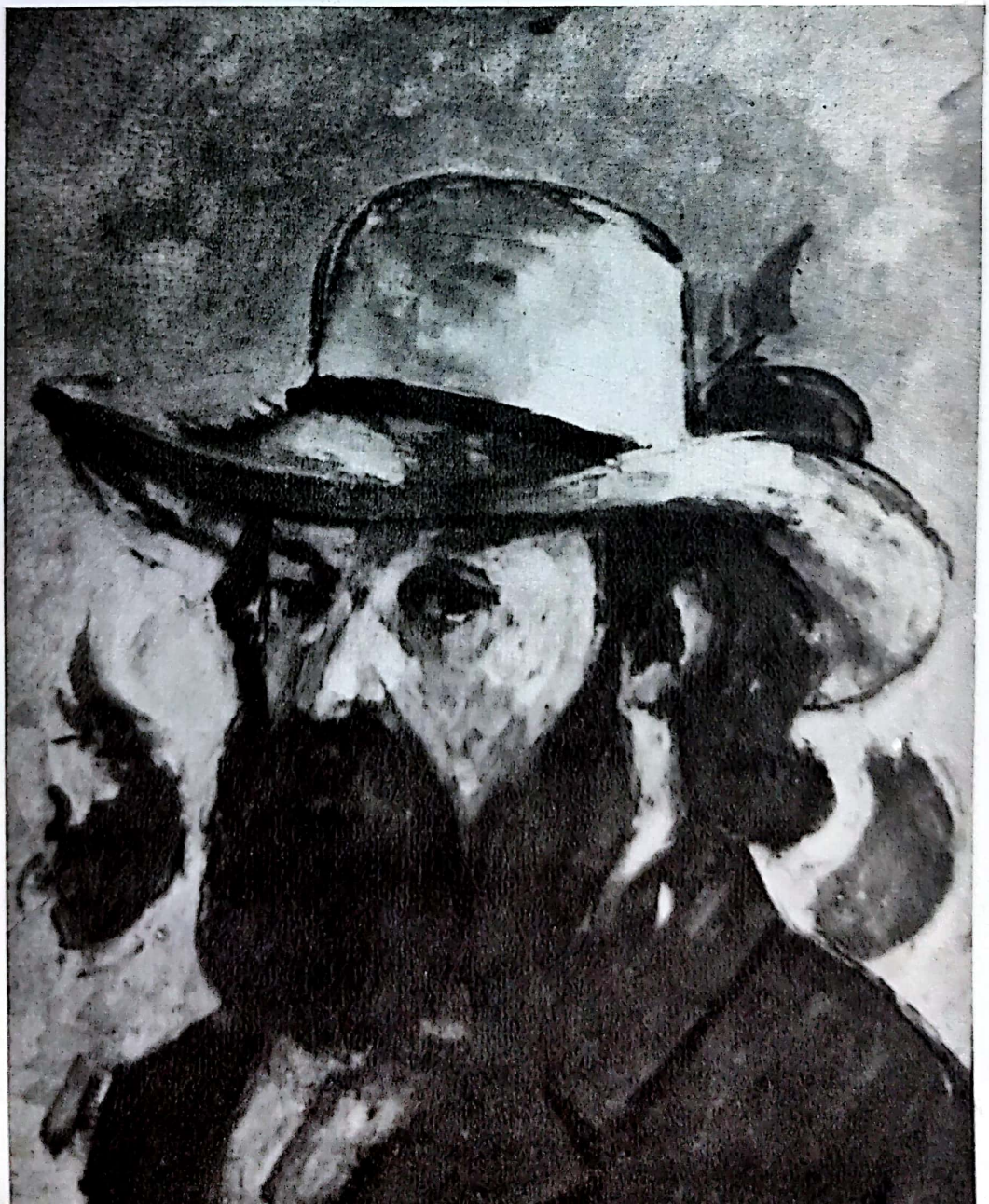
DEGAS
Cafeneaua
Nouvelle-Athènes
datat 1878

CÉZANNE, *Autoportret cu pălărie de paie*, 1877—1880

Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Autoportret*, 1878

Fotografie a lui Edouard Manet

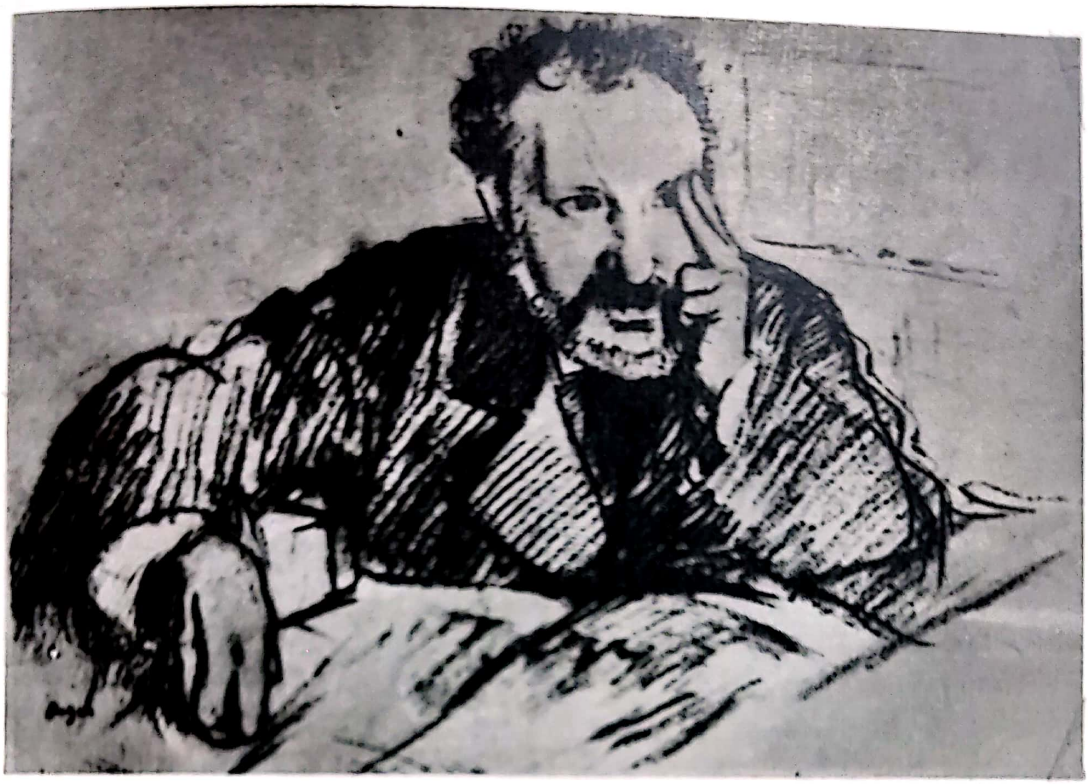


Scanned with OKEN Scanner

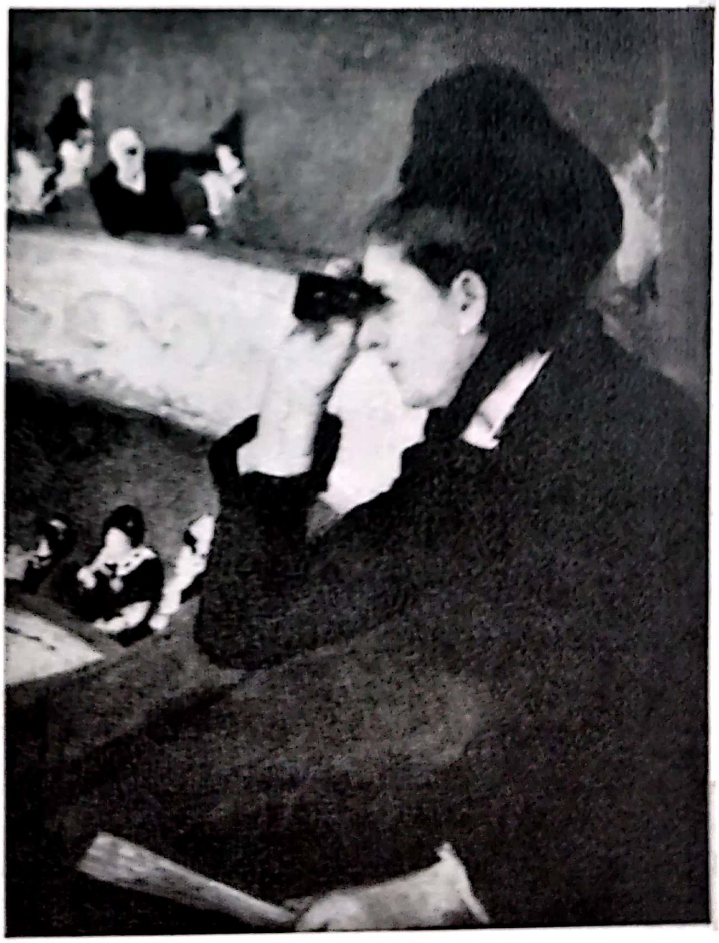
RENOIR
Portretul
lui
Eugène Murer
către 1877

RENOIR
Ceașca
de ciocolată
(Margot)
1877

Scanned with OKEN Scanner



DEGAS
Edmond Duranty
către 1879



CASSATT
La operă
1879

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR
Doamna Charpentier și copiii săi
datat 1878

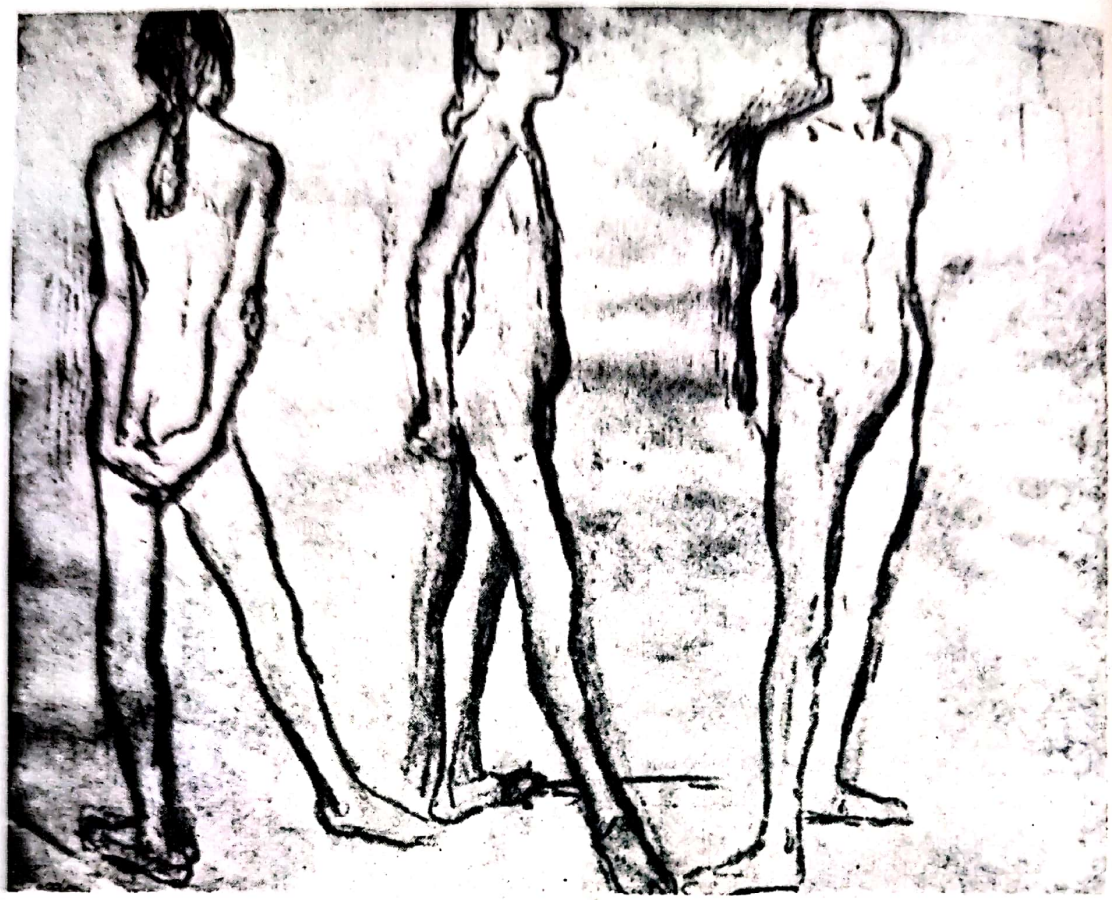
RENOIR
Tînără fată cu pisica
(Angèle)
datat 1880

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR
Femeie la baie
1879—1880

RENOIR
Canotaj la Chatou
datat 1879

Scanned with OKEN Scanner

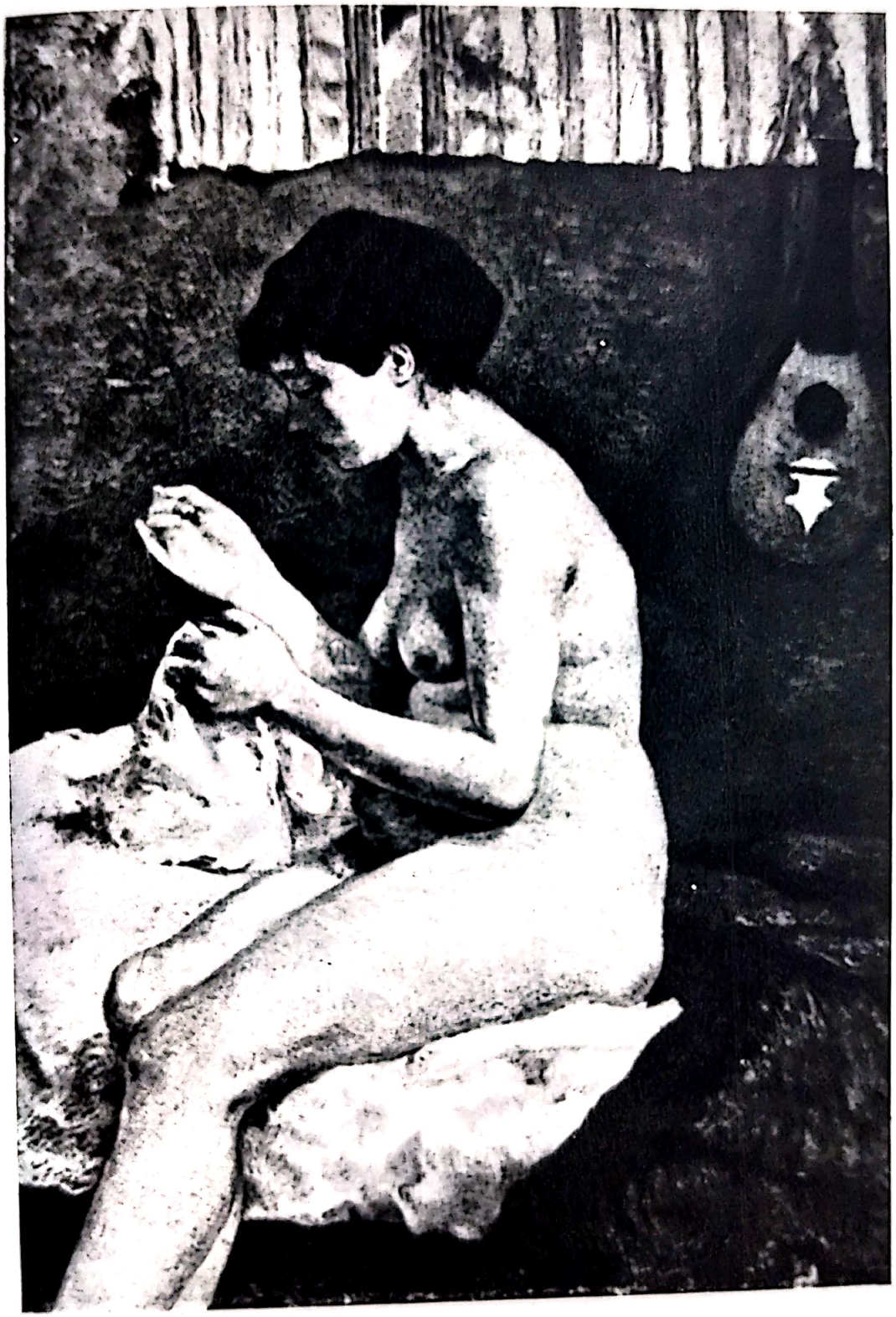


DEGAS, *Studii pentru o statuetă*

DEGAS,
Micuță dansatoare de paisprezece ani
1880—1881

Scanned with OKEN Scanner

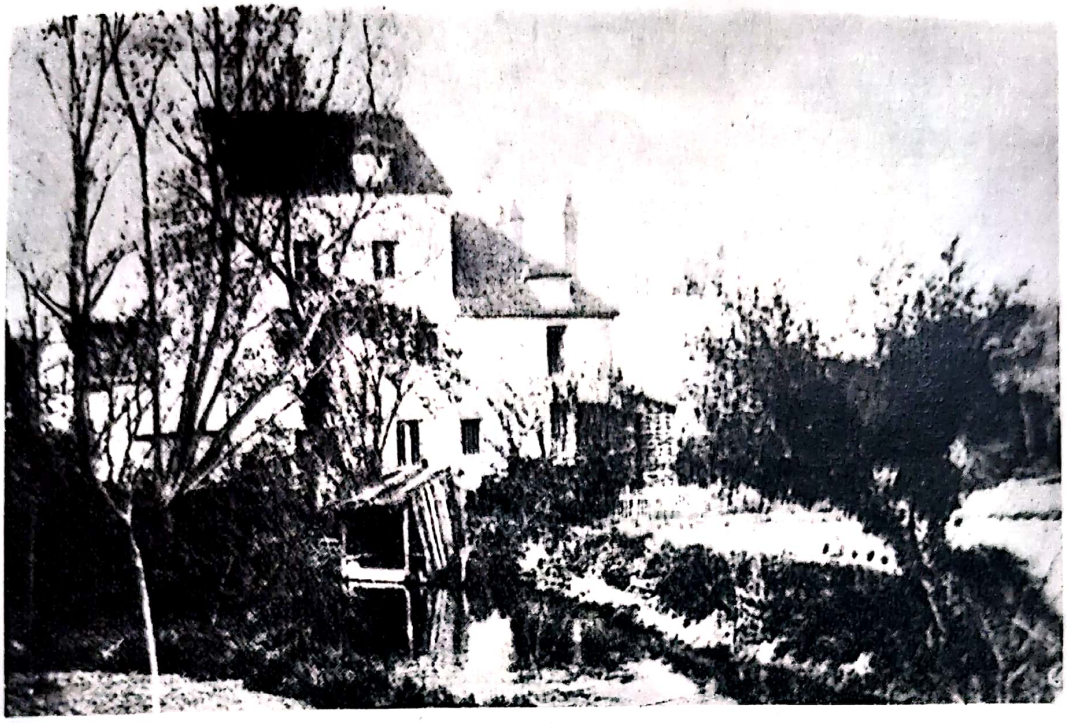
GAUGUIN, *Nud*, datat 1880



Scanned with OKEN Scanner

RENOIR, *Prînzul canotorilor*, datat 1881

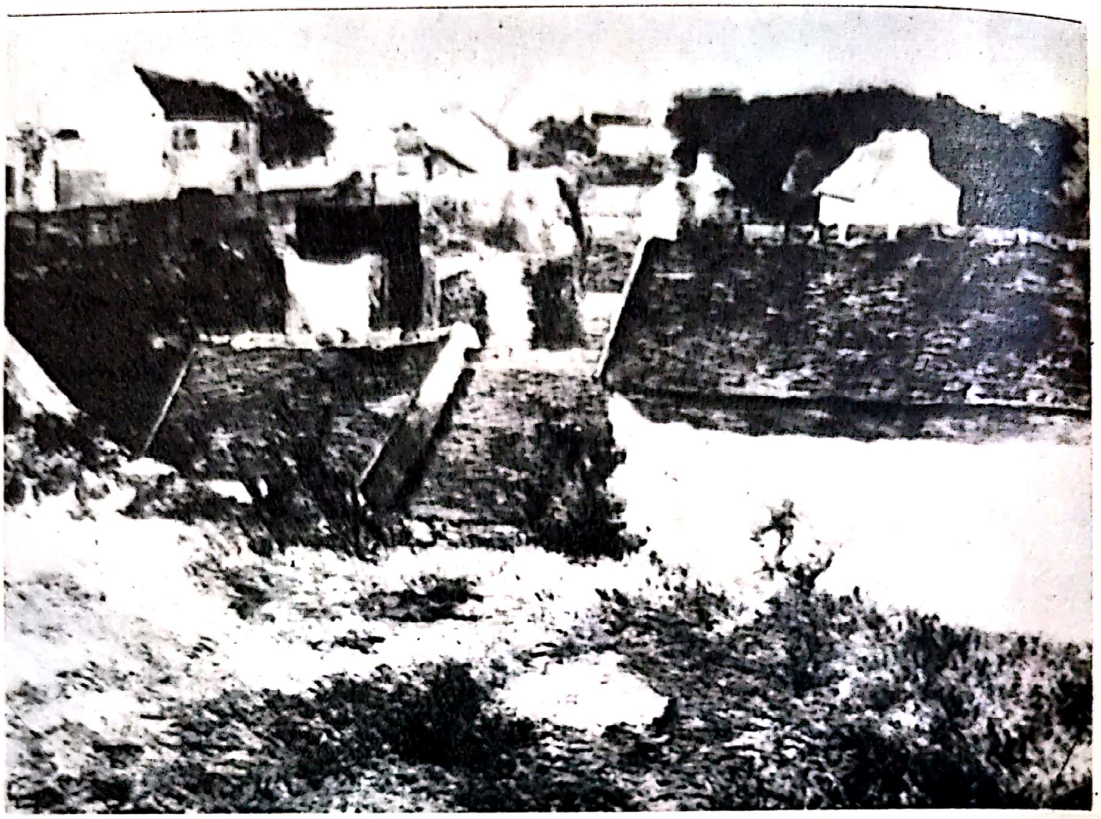
Scanned with OKEN Scanner



Fotografie a peisajului pictat de Cézanne
și reprodus în imaginea de mai jos
(după o carte poștală veche)

CÉZANNE, *Moară pe Couleuvre, lîngă Pontoise*, către 1881

Scanned with OKEN Scanner



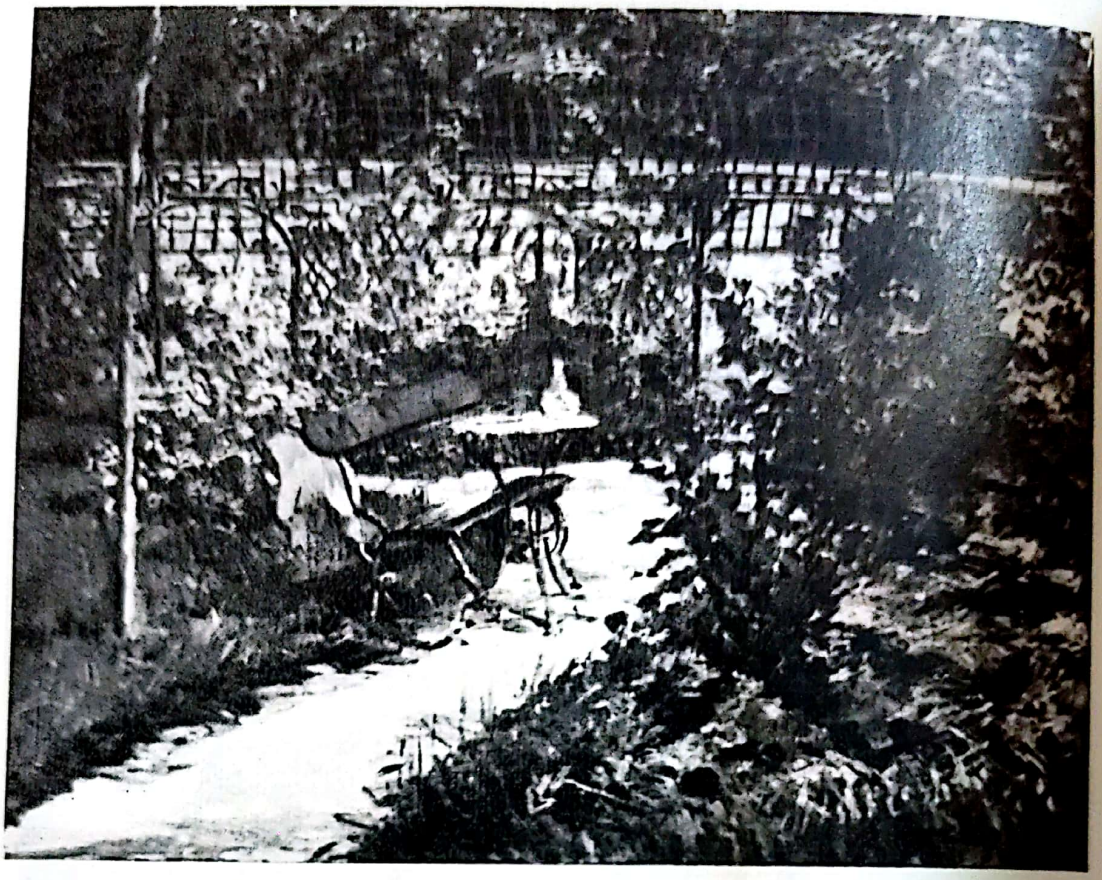
GAUGUIN, *Case la Vaugirard*, datat 1880

RENOIR, *Golful Neapolului*, datat 1881

Scanned with OKEN Scanner

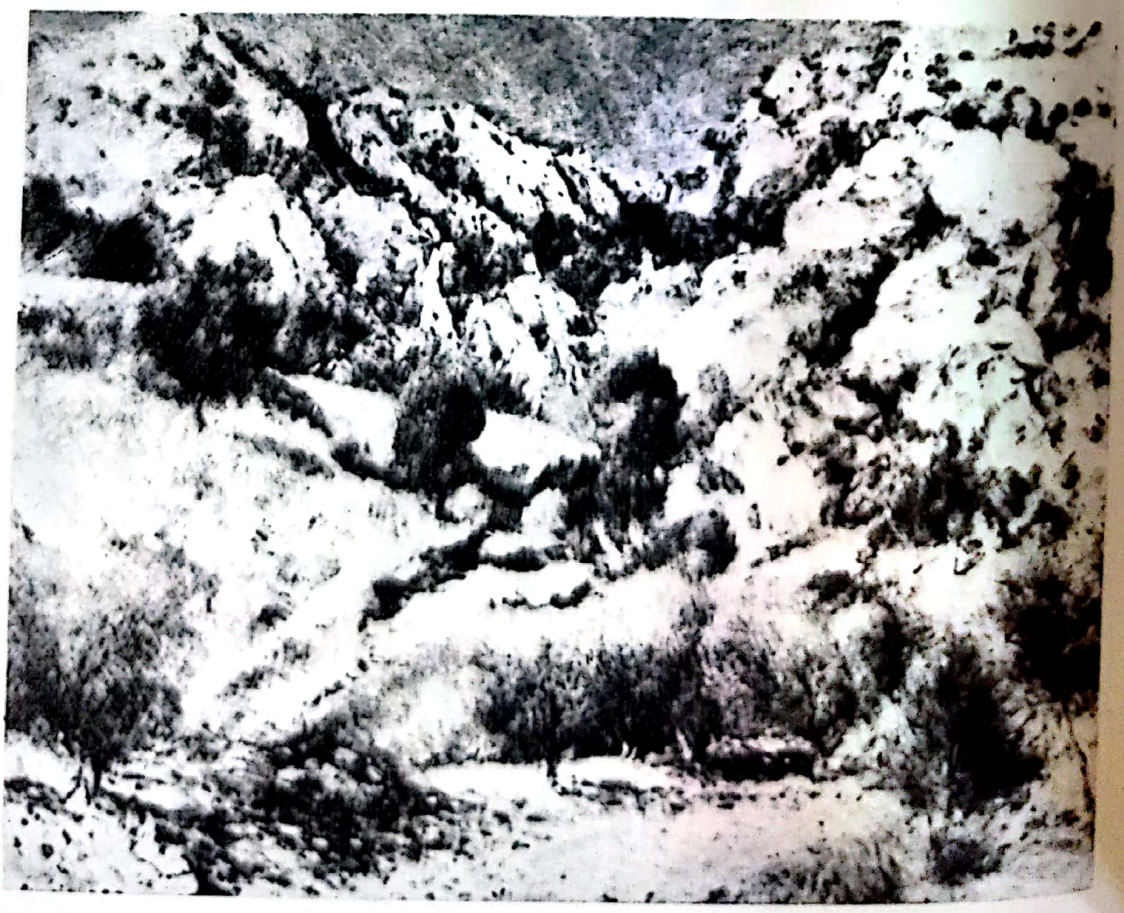
RENOIR, *Femeie la baie*, 1881

Scanned with OKEN Scanner



MANET, *Grădina artistului la Versailles*, 1881

RENOIR, *Stînci la Estaque*, datat 1882



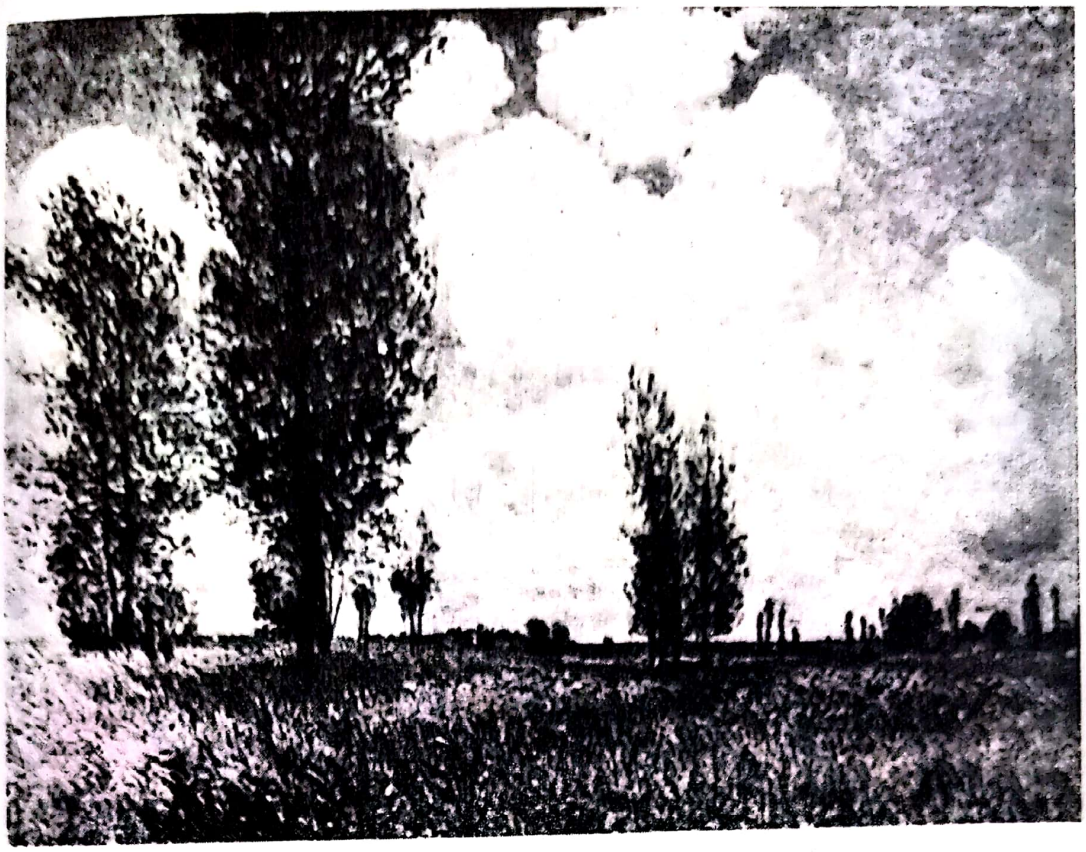
Scanned with OKEN Scanner

CÉZANNE, *Ripa*, 1877—1882

Scanned with OKEN Scanner

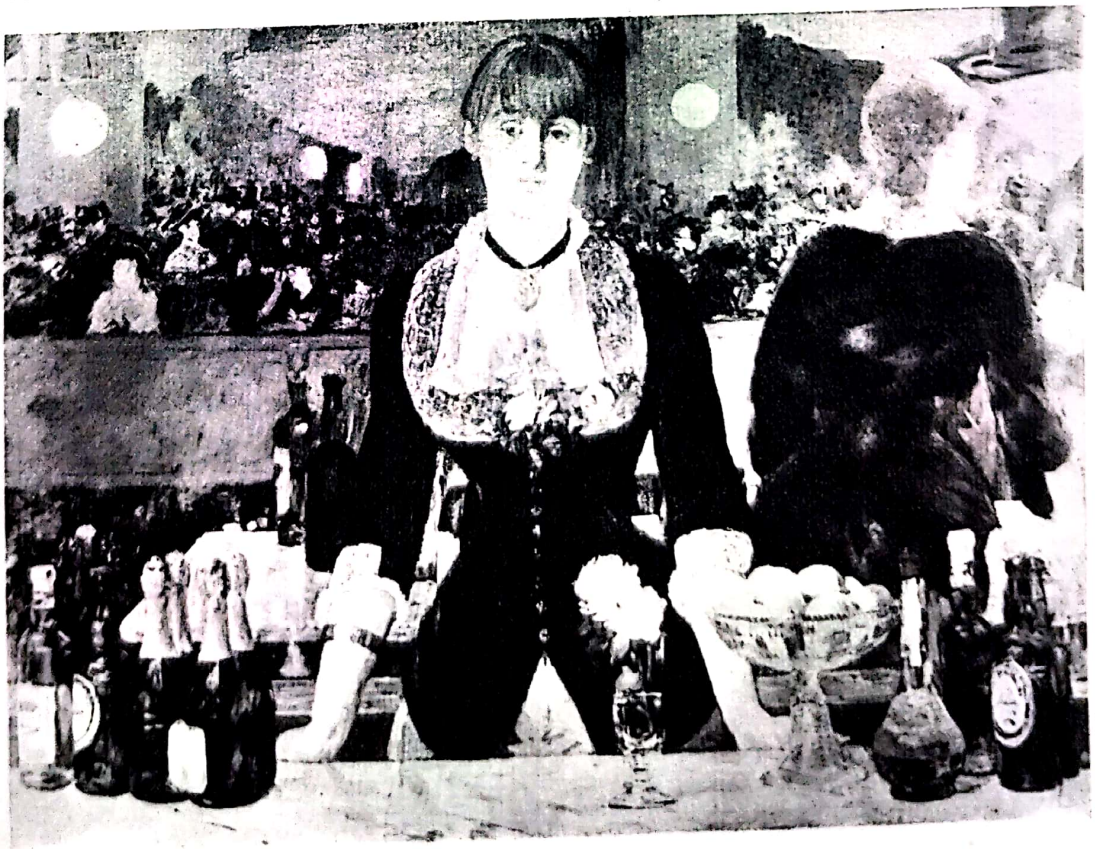
CÉZANNE, *Natură moartă*, către 1880

Scanned with OKEN Scanner



SISLEY, *Cîmpuri la Veneux-Nadon*, 1881

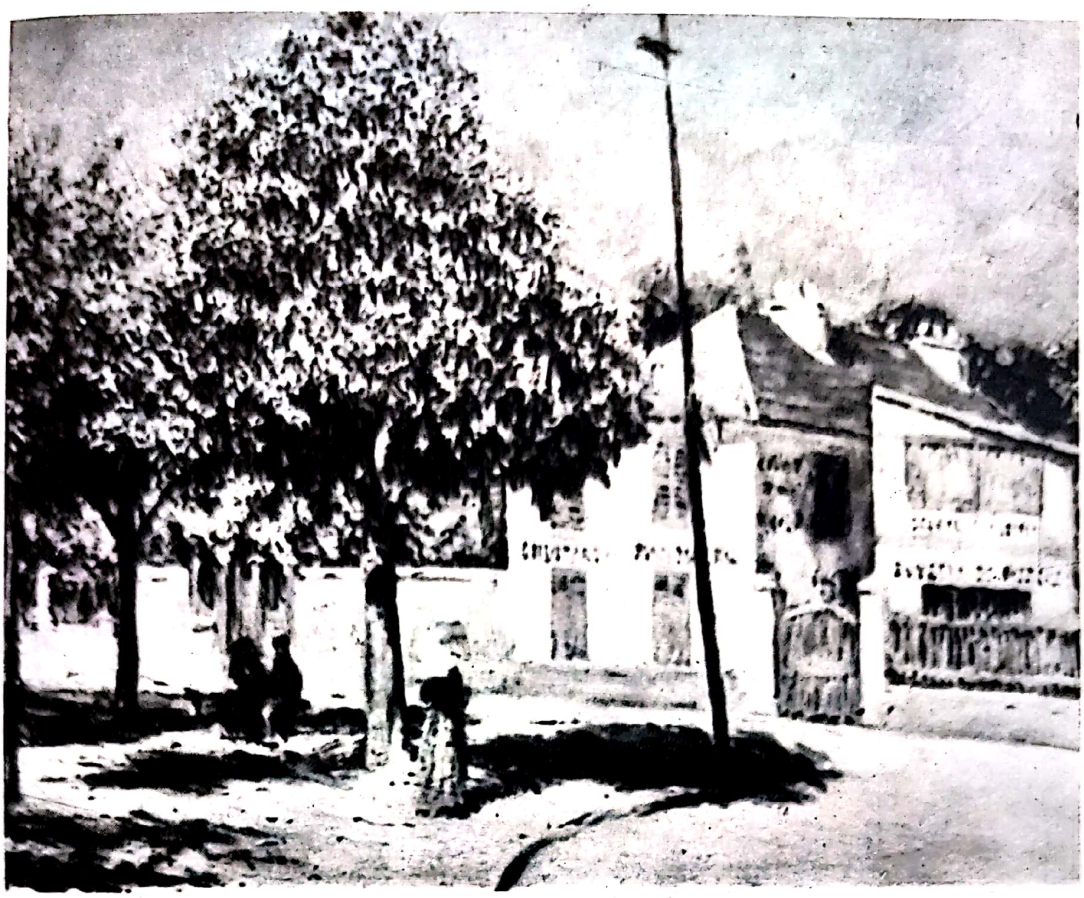
MANET, *Bar la Folies-Bergère*, datat 1882



Scanned with OKEN Scanner

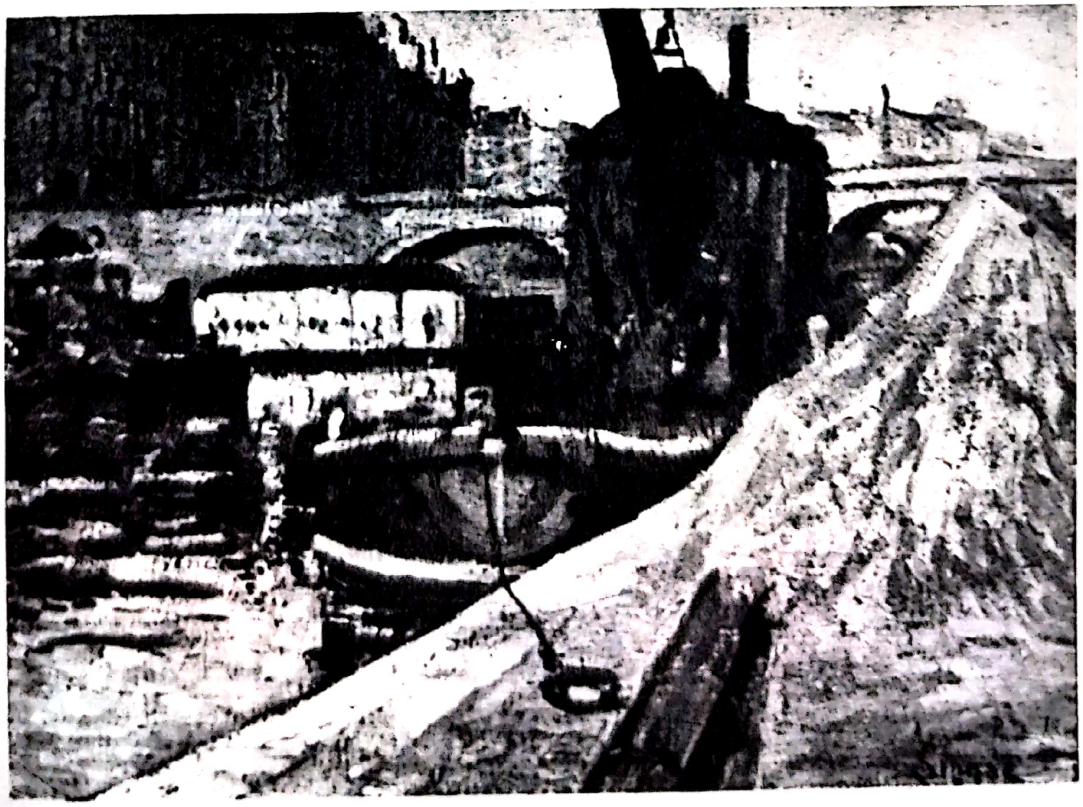
RENOIR, *Dans la Bougival*, datat 1883

Scanned with OKEN Scanner



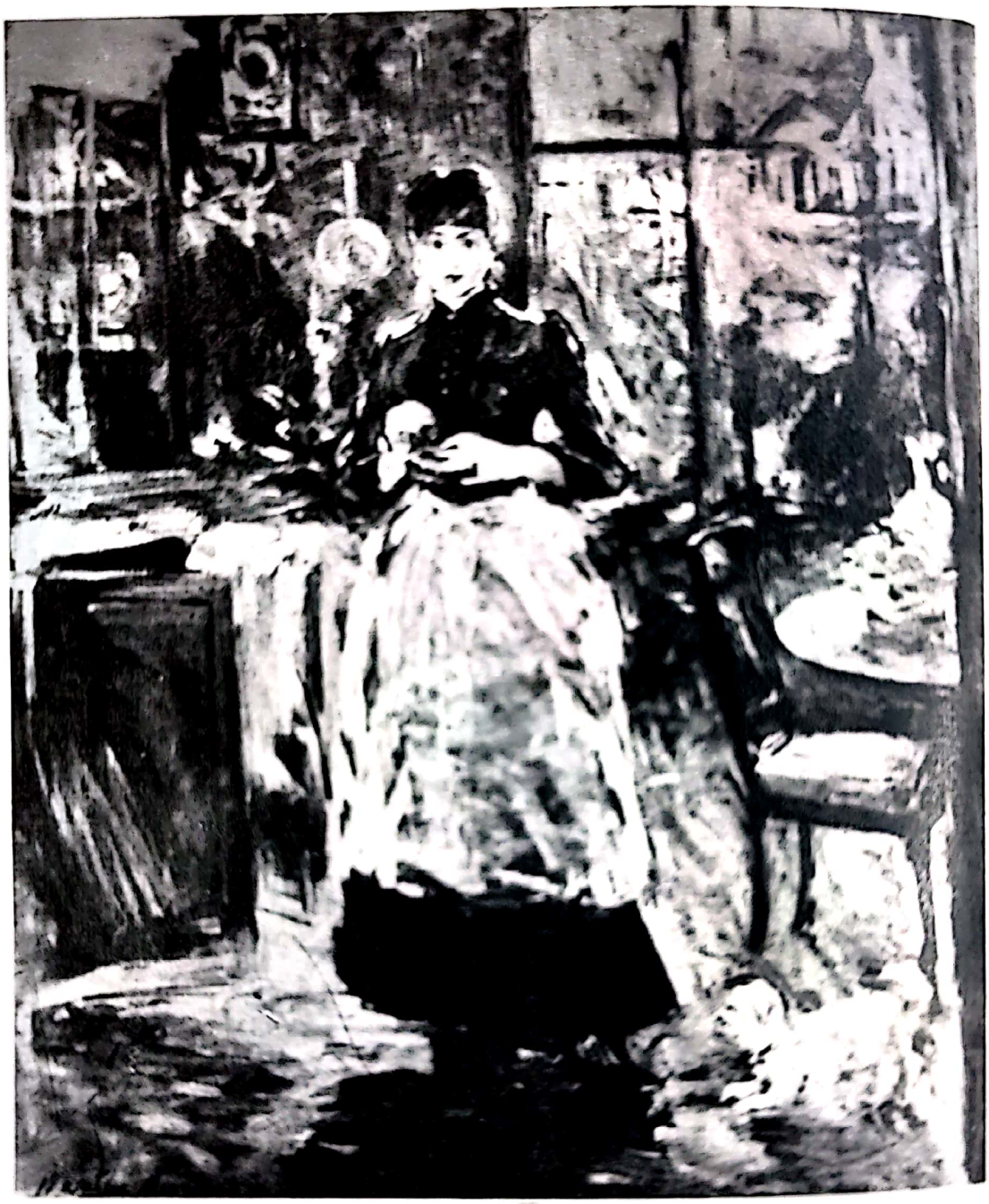
CAILLEBOTTE, *Stradă la Argenteuil*, datat 1883

SIGNAC, *Podul Louis-Philippe*, datat 1884



Scanned with OKEN Scanner

MORISOT, *În sufragerie*, 1884



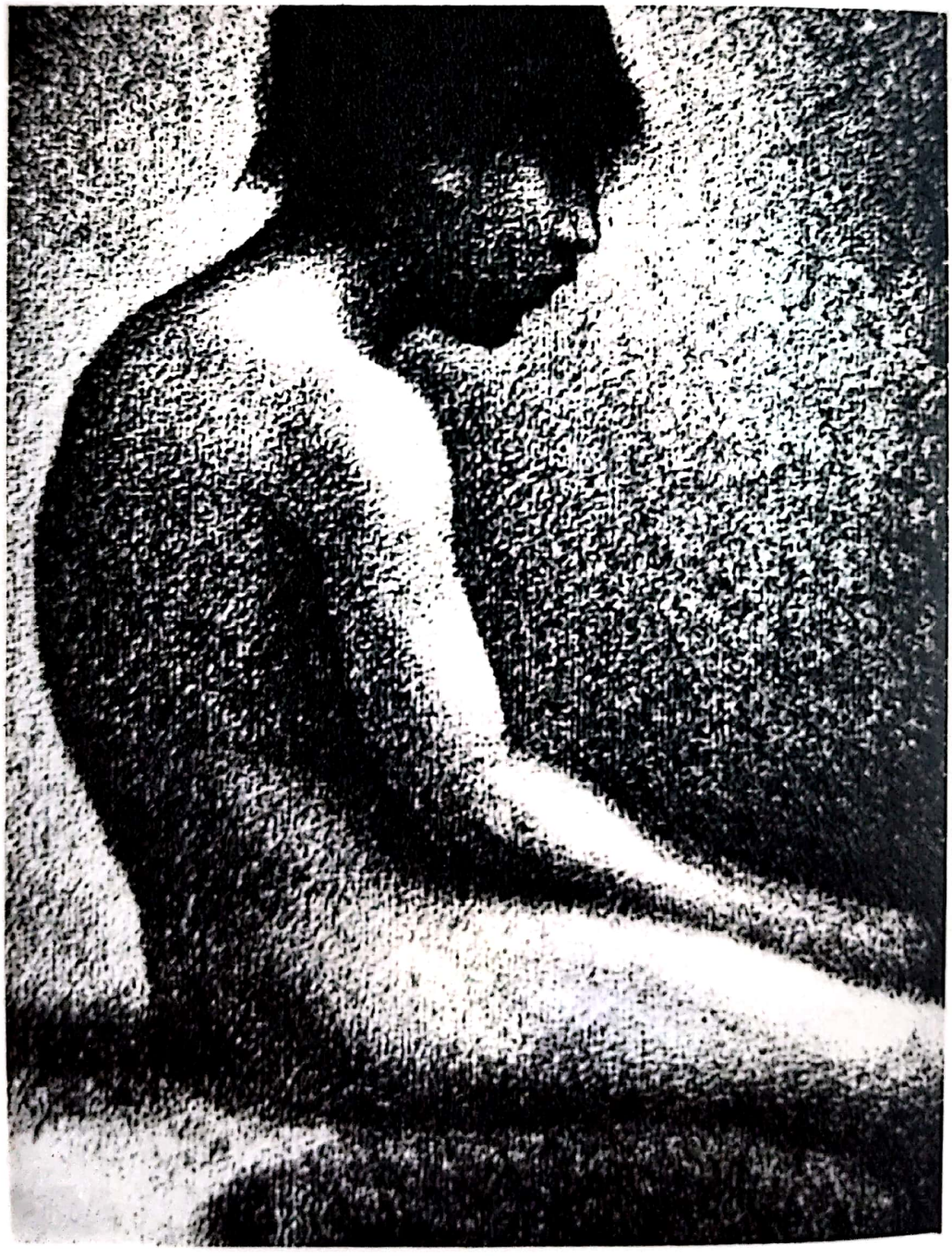
Scanned with OKEN Scanner

SEURAT, *La baie, Asnières*, 1883—1884

SEURAT, *Studiu final pentru «La Grande Jatte»*, 1884—1885

Scanned with OKEN Scanner

SEURAT, *Studiu pentru «La baie, Asnières»*, 1883—1884

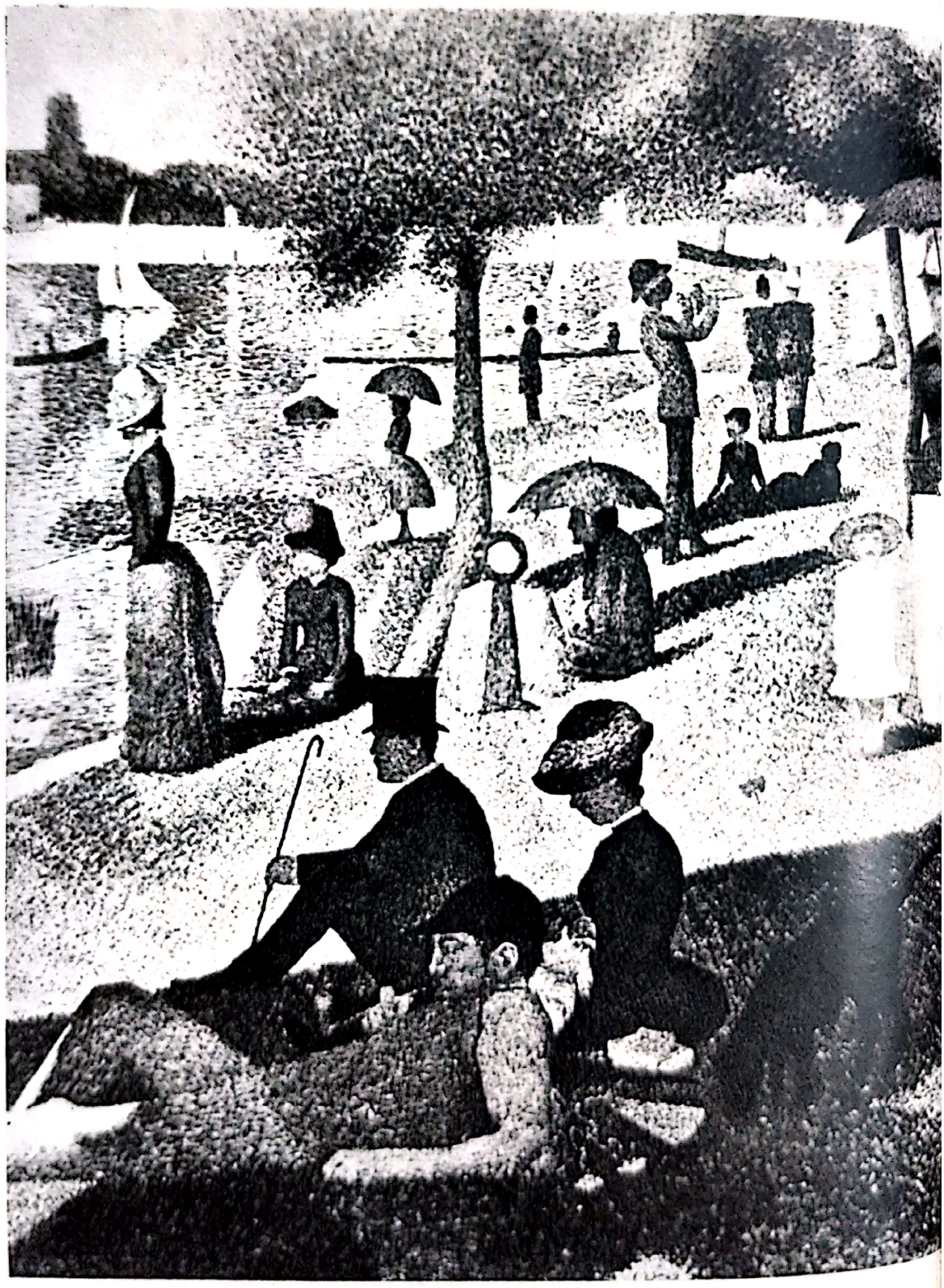


Scanned with OKEN Scanner

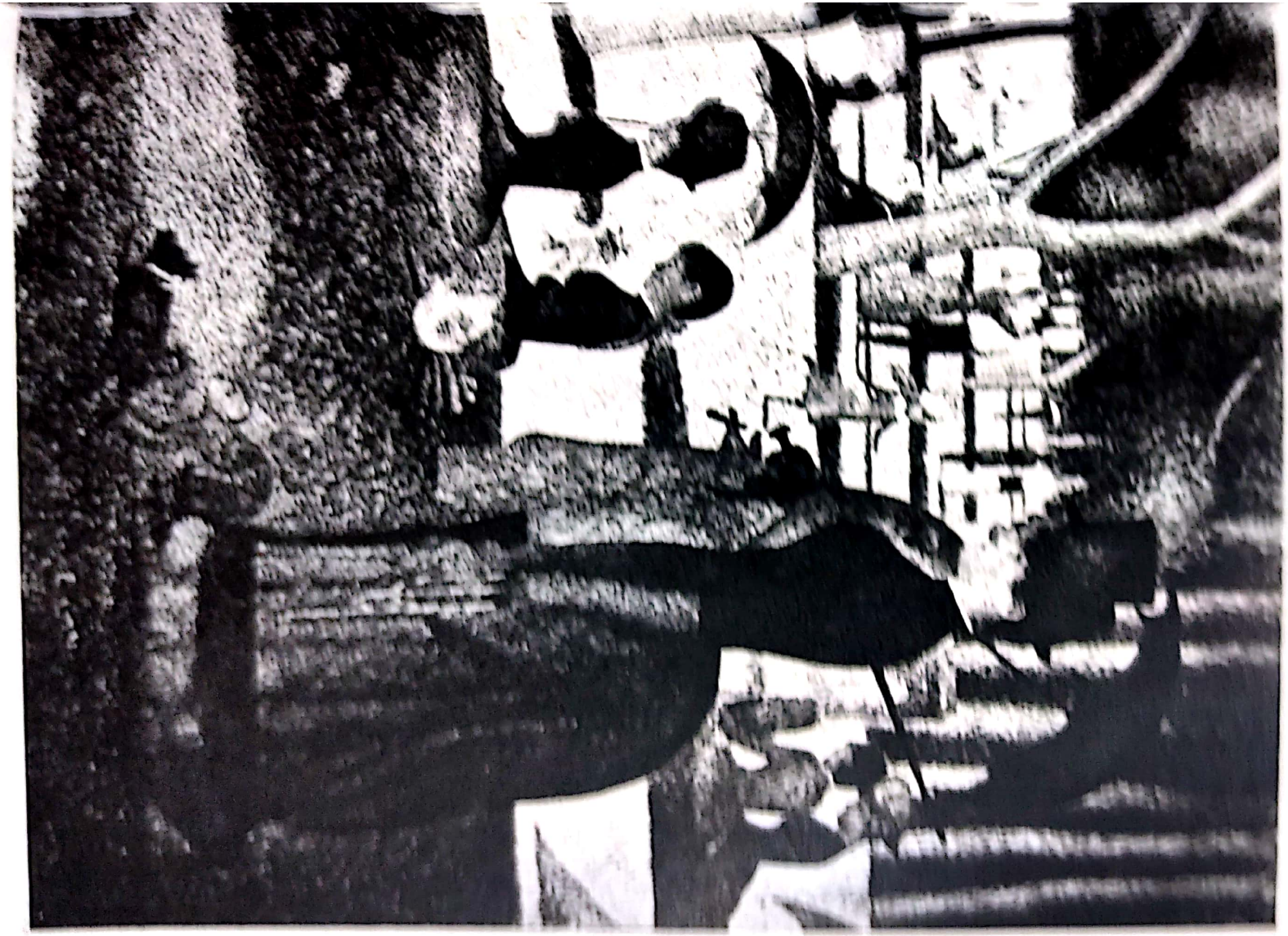
SEURAT, *Tînără femeie cu umbrelă*
studiu pentru «*La Grande Jatte*», 1884—1885

Scanned with OKEN Scanner

SEURAT
O după-amiază de duminică pe insula Grande Jatte
1884—1886



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

CASSATT
Toaleta de dimineață
1886

DEGAS, *La modistă*, datat 1882

Scanned with OKEN Scanner

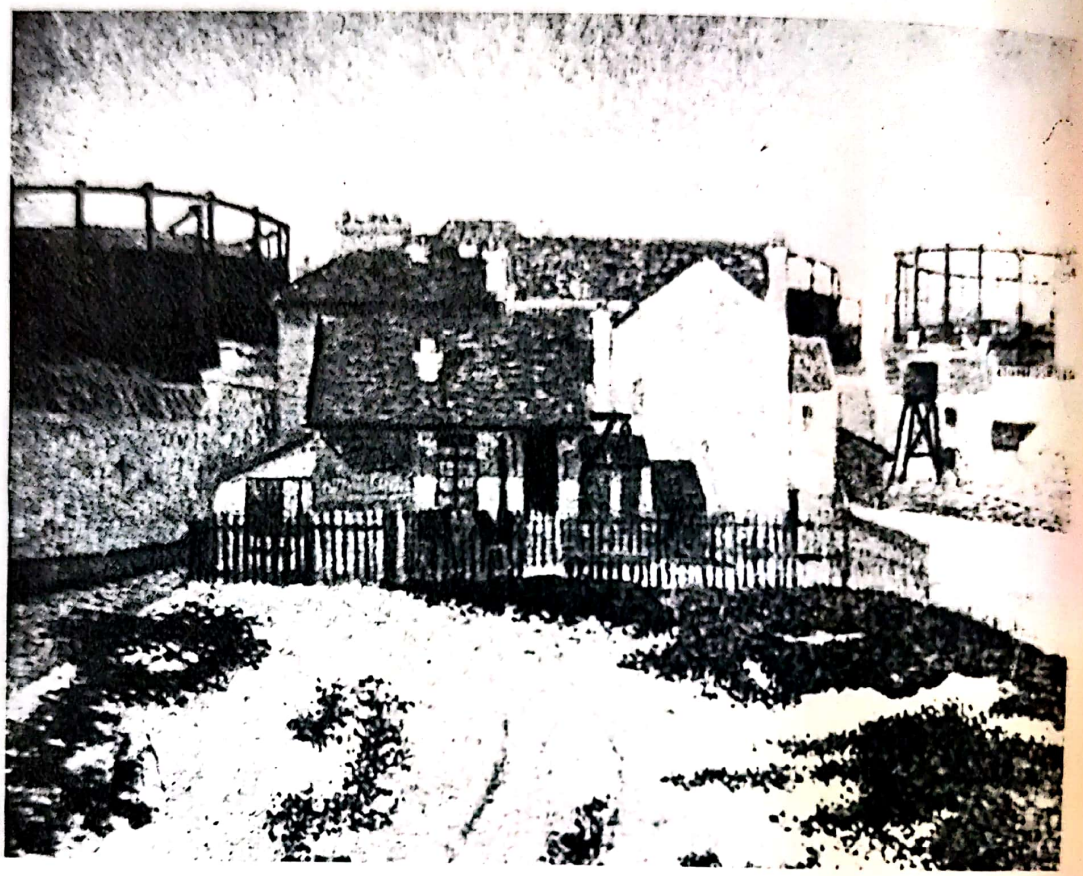
PISSARRO, *Primăvara la Eragny*, datat 1886

DEGAS
După baie, către 1885

Scanned with OKEN Scanner

SIGNAC, *Gazometre la Clichy*, datat 1886

CÉZANNE, *Alee de castani la Jas de Bouffan*, 1885—1887



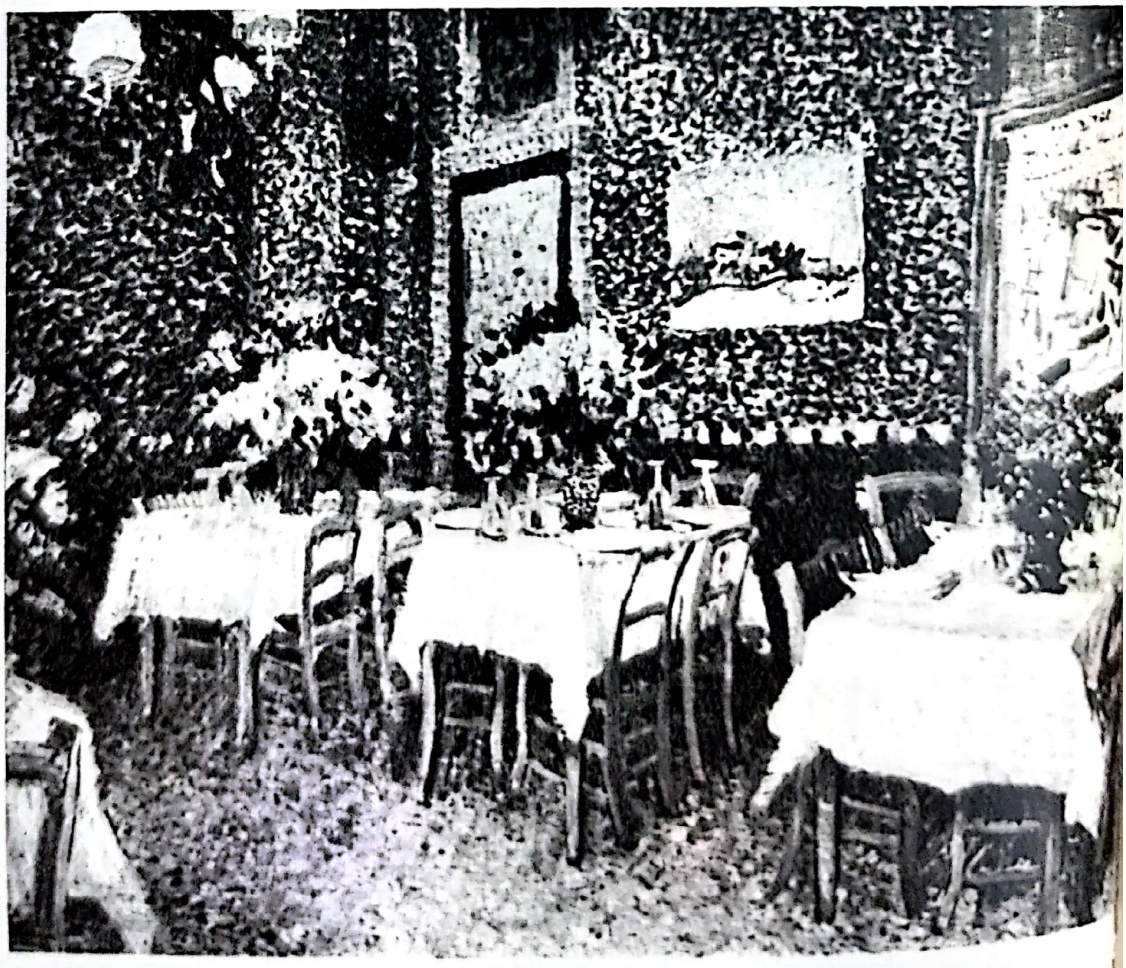
Scanned with OKEN Scanner

VAN GOGH, *Moară de vînt în Montmartre*, 1887

Scanned with OKEN Scanner

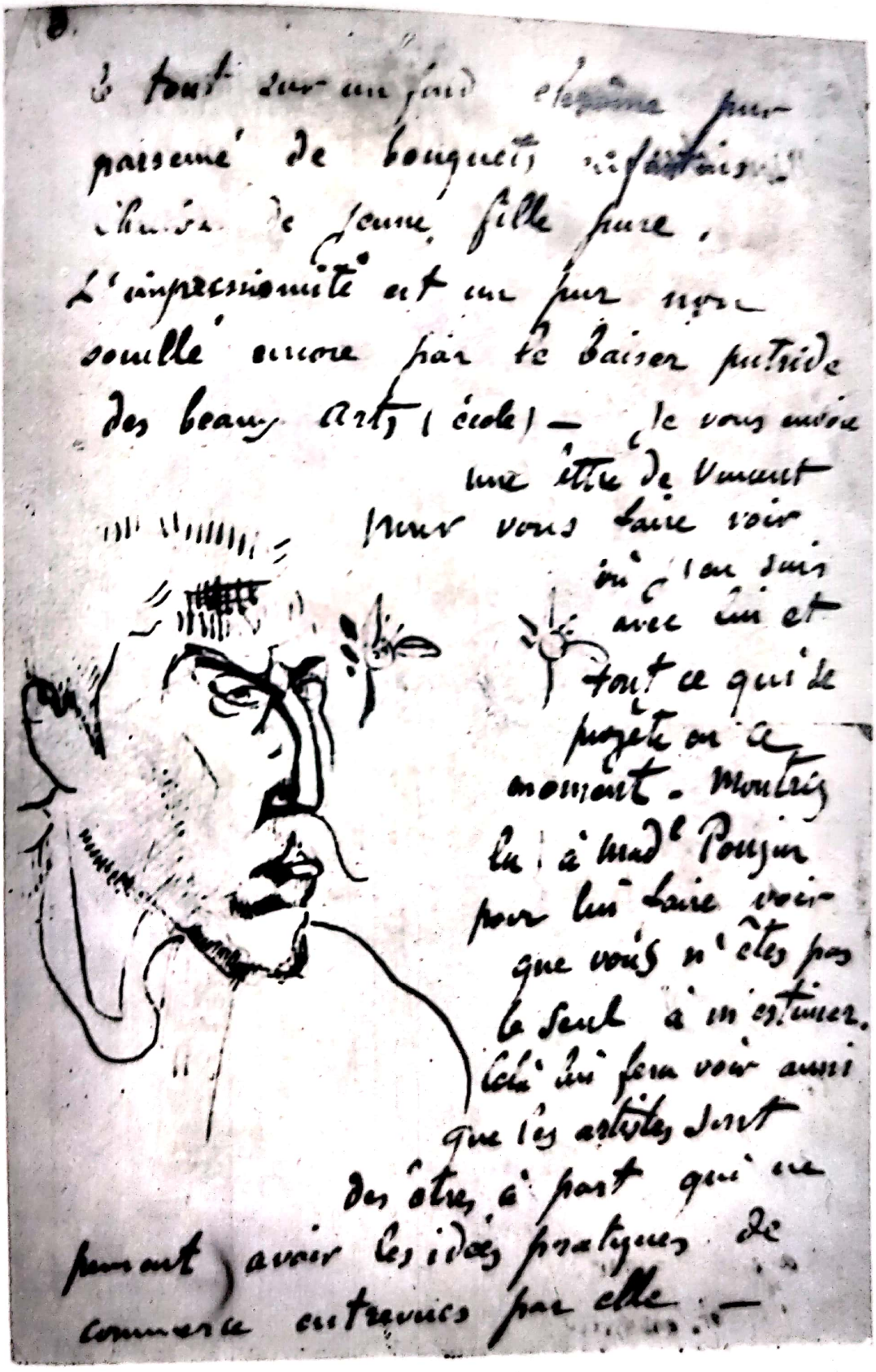
GAUGUIN, *Tinere bretone*, 1886

VAN GOGH, *Interior de restaurant*, 1887

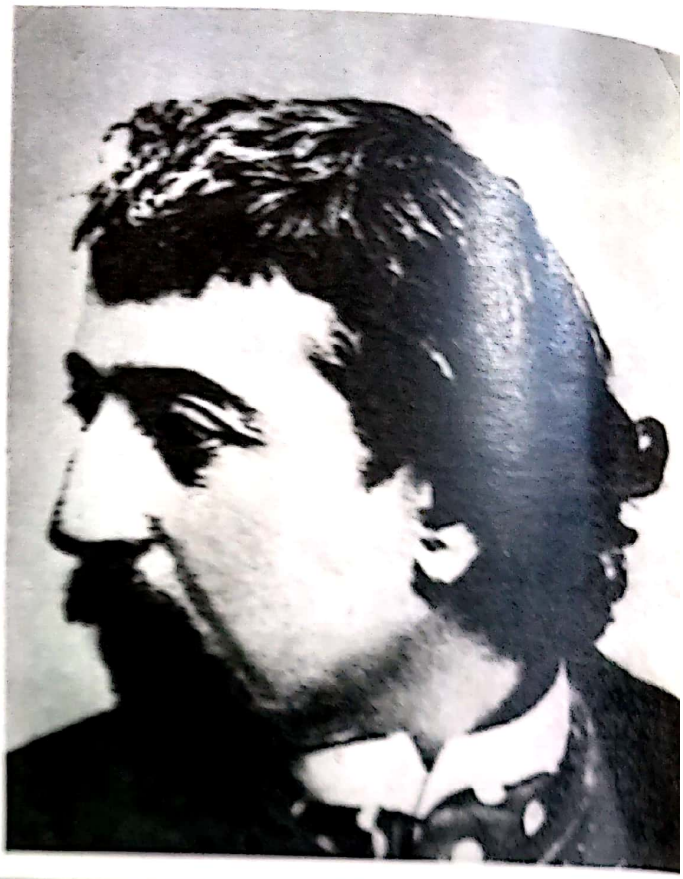


Scanned with OKEN Scanner

GAUGUIN. Schiță ilustrînd o scrisoare către Schuffenecker, după un autoportret pictat pentru Van Gogh



Fotografie
a lui Paul Gauguin,
către 1888



RENOIR, *Les Grandes Baigneuses*, 1884—1887

Scanned with OKEN Scanner

GAUGUIN, *Pe malul rîului*, datat 1887

CÉZANNE, *Jucătorii de cărți*, 1890—1892

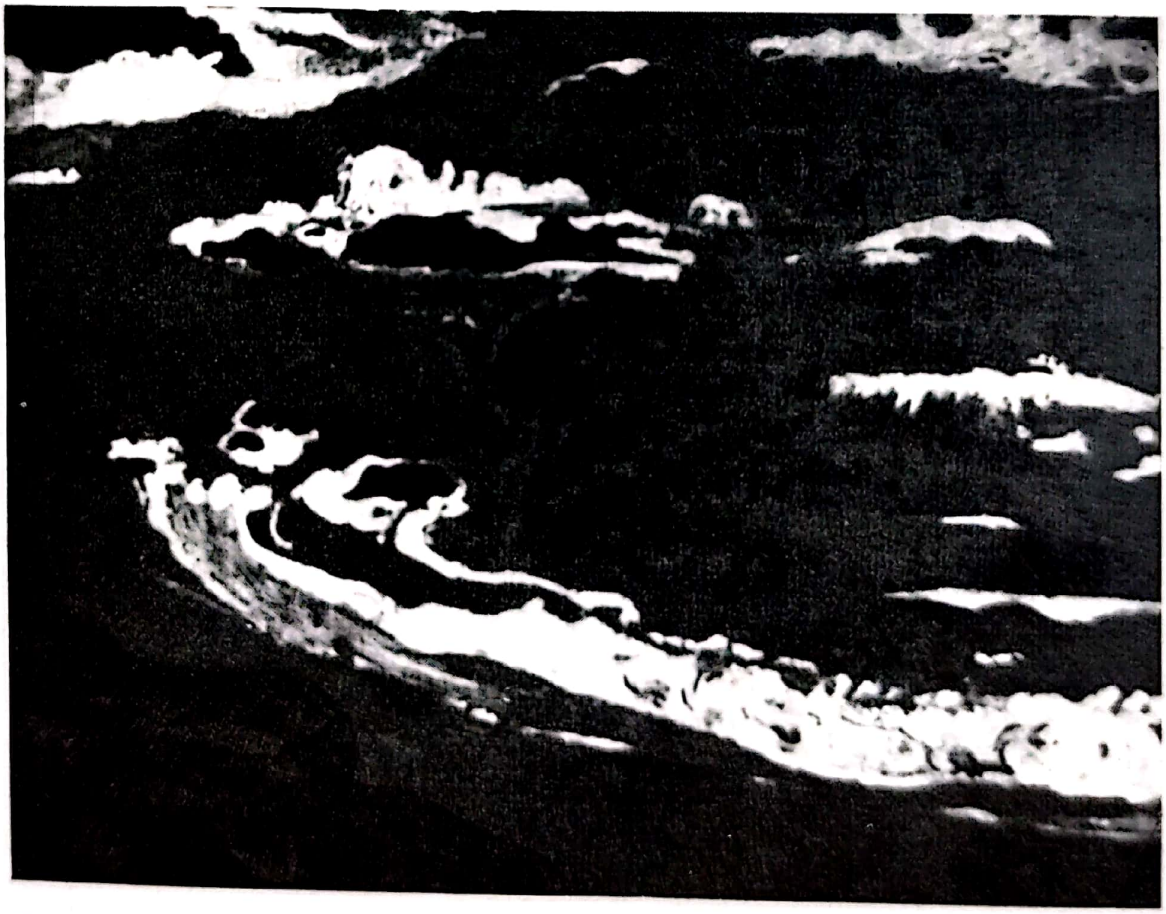
Scanned with OKEN Scanner

MONET, *Saint-Jean-Cap-Ferrat*, 1888

GAUGUIN
Portretul Mariei Lagadu
datat 1890

Scanned with OKEN Scanner

CÉZANNE
Doamna Cézanne în seră
1891—1892



GAUGUIN, *Coasta bretonă*, datat 1889

Scanned with OKEN Scanner

VAN GOGH, *Le père Tanguy*, 1887

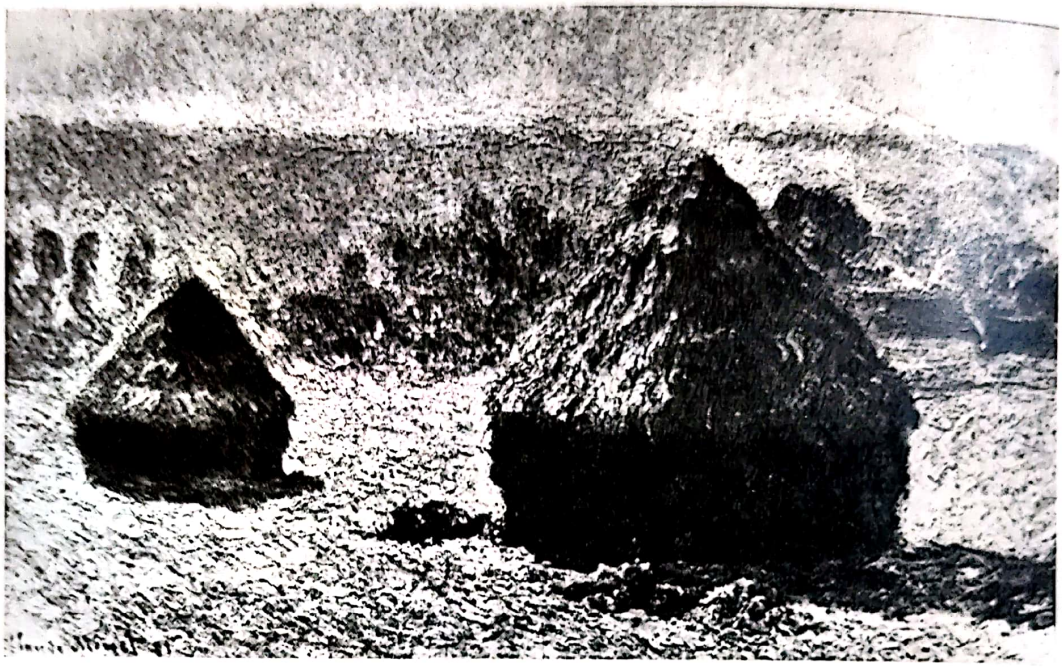
Scanned with OKEN Scanner

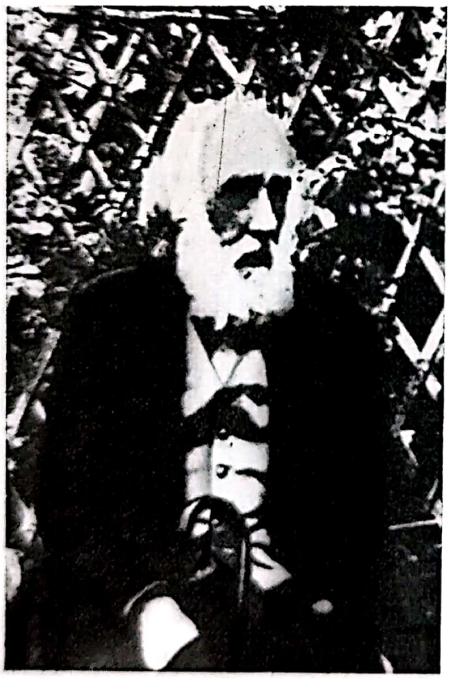
CÉZANNE, *Muntele Sainte-Victoire, văzut dinspre cariera Bibémus* către 1898

Fotografie a lui Cézanne pictînd în împrejurimile localităţii Aix, 1906

Scanned with OKEN Scanner

MONET
Cele două căpițe
datat 1891

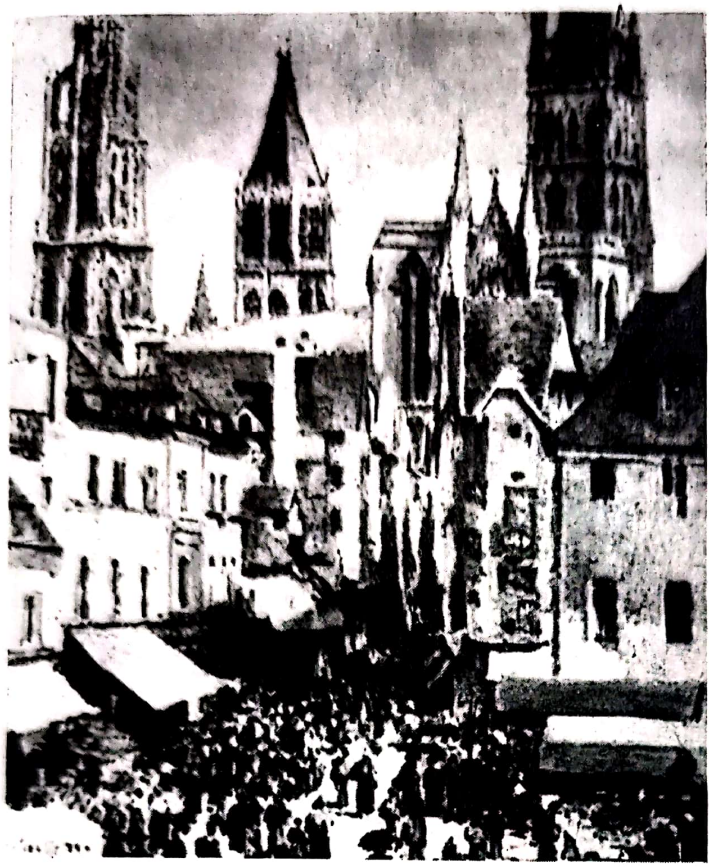




Fotografie a lui Edgar Degas,
către 1913

DEGAS
Dansatoare
către 1903

Scanned with OKEN Scanner



PISSARRO
Rue de l'Epicerie,
Rouen,
datat 1898

RENOIR, *Paul Durand-Ruel*
datat 1910

CÉZANNE, *Ambroise Vollard*, 1899

Scanned with OKEN Scanner

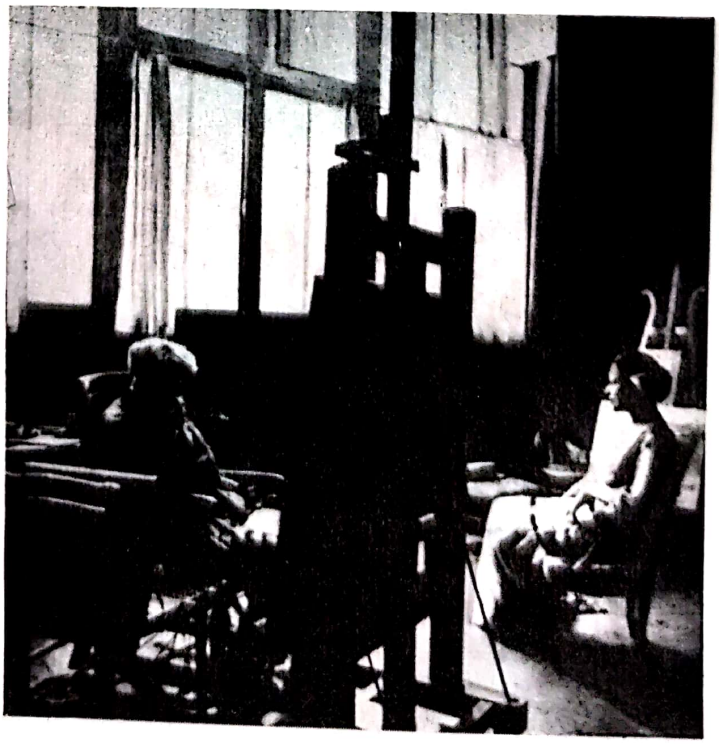
GAUGUIN, *Te rereioa* (Odihna), 1897

SISLEY, *Biserica din Moret*, datat 1893

Scanned with OKEN Scanner

CÉZANNE
Muntele Sainte-Victoire văzut dinspre Lauves
1904—1906

Fotografie a lui Cézanne
făcută la Aix
în 1905 de Emile Bernard



Fotografie
a lui Renoir
pictînd-o
pe actrița engleză
Tilla Durieux,
1914

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR
Portretul
Tillei Durieux
datat 1914

Scanned with OKEN Scanner

feritele aspecte ale luminii. Dar descoperind, în timp ce picta, că aceste efecte variau fără încetare, se hotărăşte să le fixeze în parte într-o serie de tablouri la care lucra pe rînd, fiecare tablou vrînd să redea un anume efect. Astfel pictorul căuta să realizeze ceea ce el numea *instantaneitatea*, insistînd pe necesitatea de a întrerupe lucrul la un anumit tablou de îndată ce efectul respectiv se modifica, pentru a-l urmări într-un alt tablou, în aşa fel încît să obţină impresia exactă a unui anumit aspect al naturii şi nu o imagine compozită (24). Seria *Căpiţelor* este urmată de o serie a *Plopilor*, de altele înfăţişînd faţada *Catredalei din Rouen*, aspecte din Londra şi *Nuferi* din grădina sa din Giverny. În cadrul acestei tentative de a observa metodic, cu o precizie aproape ştiinţifică, schimbările neîntrerupte ale luminii, Monet îşi pierde spontaneitatea percepţiilor. Pictorul îşi manifestă acum dezgustul faţă de lucrurile facile, care ţîşnesc spontan", dar tocmai prin aceste „lucruri facile" se exprimase odinioară darul său de a surprinde, fidel primei impresii, splendorile luminoase ale naturii. Înverşunarea cu care se lansase în această cursă cu lumina venea în contradicţie cu educaţia sa de pictor şi cu talentul său. Deşi aceste tablouri reprezintă adeseori o soluţie strălucită a problemei pe care şi-a pus-o, această problemă nu aparţine nici într-un fel domeniului picturii, şi îi impune limite severe. În strădania de a sesiza cele mai subtile transformări, privirea sa nu mai poate percepe uneori ansamblul. Cultivînd la extrem disprețul său faţă de subiectul propriu-zis, Monet renunţă complet la formă, căutînd să reţină într-o ţesătură uniformă de nuanţe subtile doar miracolul unic al luminii. Dar tocmai atunci cînd socotea că a atins apogeul impresionismului, pictorul se arăta necredincios faţă de adevăratul său temperament, pierzînd astfel prospeţimea şi forţa primei impresii.

„Seriile lui Monet au avut un foarte mare succes. Toate tablourile sale cu căpiţe se vor vinde în primele trei zile de la deschiderea ex-

Scanned with OKEN Scanner

poziției, la prețuri care variază între 3.000 și 4.000 de franci. Dar elogiile admiratorilor săi, organizate în bună măsură de Clemenceau, prietenul lui Monet, sînt în curînd urmate de critici severe. Un istoric german declară că eforturile pictorului de a dovedi aplicabilitatea metodei sale pe scară largă și în diferite direcții avuseseră cele mai jalnice rezultate, acuzîndu-l pe Monet că a redus la absurd principiul impresionismului (25). Vechii prieteni ai lui Monet văd cu oarecare tristețe cum cariera sa de impresionist se încheie în teribilisme tehnice. Admirîndu-i talentul și considerîndu-l tacit drept șeful grupului lor, acum erau totuși obligați să-și amintească de cuvintele lui Degas care spusese cîndva că Monet „nu făcea decît frumoase decoruri" (26). Chiar și Guillaumin îi reproșează lui Monet lipsa totală de construcție, fiind totuși uimit de virtuozitatea sa. În 1891 Guillaumin cîștigase 100.000 de franci la loterie, și această avere neașteptată îi îngăduie, în sfîrșit, să-și părăsească slujba de la primărie pentru a se consacra cu totul picturii. Dar pierzînd contactul cu prietenii săi de altădată, și mai ales cu Pissarro și Monet, nu reușește să-și domine senzațiile și își irosește forțele căutînd să se exprime prin culori intense, în timp ce construcția rămînea slabă, pictorului lipsindu-i totodată acea viziune amplă și acea delicatețe poetică care îl salvaseră pe Monet de la banalitate.

Degas pierde și el orice contact cu confrații săi, căci se pare că nu a frecventat nici „dineurile impresioniste" care au avut loc în fiecare lună în anii 1890—1894, la cafeneaua Riche. Criticul Gustave Geffroy — prieten intim cu Monet, care îl introdusese la aceste dineuri — spune că i-a întîlnit aici pe Pissarro, Sisley, Renoir, Caillebotte, pe doctorul de Bellio, pe Duret, Mirbeau și uneori pe Mallarmé, dar nu îl menționează niciodată pe Degas. Evitînd relațiile noi și mulțumindu-se cu societatea cîtorva intimi, ca familia Rouart, sculptorul Bartholmé și Suzanne Valadon (pe care i-o prezentase Bartholo-

mé), Degas ducea, în mijlocul Parisului, o viaţă de schimnic, plîngîndu-se tot mai mult de tulburări oculare. Nu mai simţea nici măcar nevoia de a-şi expune lucrările, şi după 1886 nu mai apare în faţa publicului decît o singură dată, cu o serie de peisaje în pastel, pe care le expune la Galeriile Durand-Ruel în 1892. Aceste schiţe, pline de delicateţe, au fost probabil executate în atelierul său şi nu sînt deloc caracteristice pentru maniera sa din acea perioadă. În pastelurile sale cu dansatoare şi nuduri, mult mai importante, Degas reducea treptat importanţa acordată desenului pentru a insista mai mult asupra efectului pictural. Căutînd înainte de orice să obţină vibraţia intensă a culorilor, găseşte în pastel un mijloc de a contopi linia şi culoarea. Fiecare linie devenea astfel o pată de culoare al cărei rol, în cadrul ansamblului, era adeseori identic cu cel al tuşei impresioniste. Pastelurile sale capătă înfăţişarea unor focuri de artificii multicolore, în care orice formă precisă dispare într-o masă scînteietoare de haşuri.

Degas se consacră acum în egală măsură modelajului, desenului şi pastelului, străduindu-se ca sculptor să dea o formă instantaneului, să surprindă ansamblul în mişcarea lui. Cînd, din cauza vîrstei, nemaivăzînd aproape deloc, trebuie să renunţe cu totul la a mai mînui penelul şi creioanele, se consacră modelajului. Frămîntînd argila şi ceara, degetele sale făceau ceea ce ochii nu mai erau în stare să facă (27). Pe măsură ce izolarea sa voită devenea aproape totală, semiobscuritatea în care trăia îl făcea tot mai iritabil. Se pare totuşi că în singurătate şi-a dat seama că îi ofensase adeseori pe mulţi dintre confraţii săi, jignindu-i cu replicile sale tăioase şi prin atitudinea sa intransigentă. După ce întreaga viaţă încercase să-şi ascundă firea timidă şi violentă totodată, modestă şi orgolioasă, înclinată către îndoială şi totodată către dogmatism, într-o scrisoare adresată vechiului său prieten Evariste de Valernes face următoarea mărturisire: „Îţi cer iertare pentru un lucru care

revine adeseori în vorbele şi mai ales în gîndurile tale: acela că am fost, în decursul nenumăratelor noastre discuţii despre artă, sau am părut a fi aspru cu tine. Eram de fapt neobişnuit de aspru şi cu mine, lucru de care fără îndoială îţi aduci aminte, căci ajunseseşi la un moment dat să mi-o reproşezi, arătîndu-te uimit de cît de puţină încredere aveam în mine. Eram sau păream aspru cu ceilalţi, dintr-un fel de înclinare către brutalitate care îmi venea din îndoiala şi din iritarea mea. Mă simţeam atît de puţin înzestrat, atît de vulnerabil, considerînd totodată că teoriile mele artistice erau cît se poate de exacte. Eram pornit împotriva tuturor şi împotriva mea însumi. Îţi cer iertare dacă, din cauza acestei blestemate de arte, ţi-am rănit nobila ta inteligenţă, şi poate chiar şi inima“ (28).

Totuşi, deşi conştient de defectele sale, Degas rămăsese acelaşi. Paul Valéry, care l-a cunoscut la familia Rouart, spune despre el că era „mare amator de discuţii în contradictoriu, ştiind să-şi folosească argumentele cu necruţare, mai ales cînd era vorba de politică sau desen. Nu ceda niciodată, ajungea curînd să ridice vocea, uza de cuvintele cele mai tari, se oprea brusc. Dar te puteai întreba uneori dacă nu se complăcea în această încăpăţînare, şi dacă nu cumva voia ca toată lumea să-l ştie ca atare“ (29). Se pare că Berthe Morisot a fost uimită şi chiar jignită cînd l-a auzit pe Degas spunîndu-i lui Mallarmé: „Arta înseamnă un fals. Un artist nu e artist decît în anumite momente, printr-un efort de voinţă; obiectele au acelaşi aspect pentru toată lumea, studiul naturii este o convenţie. În privinţa aceasta pictura lui Manet e cea mai bună dovadă. Deşi se lăuda cu copierea servilă a naturii, era un pictor foarte prost, căci nu punea nici măcar o tuşă de culoare fără să se gîndească la marii maeştri“ (30).

Degas se arăta şi acum mai puţin sever faţă de imitatorii săi, dar adevăratul continuator al spiritului şi tehnicii sale nu se afla printre ei. Acesta era Henri de Toulouse-Lautrec care, după

cîteva prime încercări în manieră impresionistă, ajunsese la un stil cu totul personal. Raportul strîns dintre arta sa și cea a lui Degas nu îi diminuează cu nimic independența. După cum Degas îl urmase odinioară pe Ingres fără să abdice de la propria sa personalitate, Lautrec profesa o admirație imensă atît față de compoziția cît și față de tehnica lui Degas. Această admirație era întreținută de prietenia sa cu muzicianul Dihau și cu sora acestuia, cărora Degas le pictase mai multe portrete. Lautrec le face și el portretele, întrebîndu-se cu neliniște dacă suportau comparația cu cele pictate de Degas. Odată, după o seară de petrecere, Lautrec vine în zori cu un grup de prieteni la domnișoara Dihau, care îi primește în apartamentul său modest după o oarecare ezitare. Lautrec își duce prietenii în fața tablourilor lui Degas și le poruncește să îngenuncheze în fața lor, omagiindu-l astfel pe maestrul venerat (31).

Se pare că Degas nu a apreciat în mod deosebit lucrările lui Lautrec, dar i-a recunoscut totuși îndemînarea. Nu avea prea mare încredere în noua generație și deși uneori îi plăcea lui însuși să se arate excentric, excentricitățile care îl făcuseră pe Lautrec celebru în Montmartre nu erau probabil deloc pe gustul său. Încăpățînat în convingerile sale dar capricios în preferințe, Degas îi detesta, de exemplu, pe oamenii care se manifestau cu ostentație în public, dar era plin de indulgență față de Gauguin, căruia se pare că i-a venit de multe ori în ajutor. Singurul dintre prietenii impresioniști cu care se pare că Degas a rămas în relații de prietenie a fost Pissarro, pe care îl respecta pentru străduința și modestia sa.

Bătrînețea nu îl schimbase deloc pe Pissarro. Ocupa fără ostentație locul său de decan de vîrstă al vechiului grup. Criticile sale pline de jus-

teţe era temperate de indulgenţă, convingerile sale radicale echilibrate de o adîncă bunătate. O infecţie cronică de care suferea la un ochi începea să-i pricinuiască multă supărare şi nelinişte. Lucra tot mai greu în aer liber, din care cauză începe să picteze mai ales dindărătul ferestrelor închise. Atunci cînd ceea ce putea vedea din atelierul său din Eragny nu i-a mai comunicat nimic nou, începe să călătorească. Îl vizitează de mai multe ori pe fiul său Lucien care locuia la Londra, pictează în camere de hotel la Rouen şi apoi la Paris.

Se întoarce la concepţiile sale impresioniste la care renunţase spre a-l urma pe Seurat; pictura sa îşi redobîndeşte prospeţimea iniţială şi un plus de claritate şi puritate a culorii pe care le datora experienţelor sale divizioniste. Deşi în vîrstă de mai bine de şaizeci de ani, Pissarro picta cu entuziasm şi optimism, vădind o tinereţe spirituală care inspira veneraţie tuturor celor care se aflau în preajma lui. Deşi pictura sa nu atrăsese un public tot atît de larg ca pictura lui Monet, începea să fie apreciat. O importantă expoziţie retrospectivă de la Galeriile Durand-Ruel, organizată în 1892, va contribui la consacrarea definitivă a reputaţiei sale. Totuşi, cînd Mirbeau va insista pe lîngă directorul Şcolii de Bele-Arte ca un tablou de Pissarro să fie cumpărat de către stat, va întîmpina un refuz.

Cînd, în 1893, moare Caillebotte, lăsînd moştenire statului colecţia sa de şaptezeci şi cinci de tablouri, guvernul este incomodat de acest dar. Perspectiva de a vedea tablouri impresioniste într-un muzeu provoacă proteste vehemente din partea politicienilor, a academicienilor şi a numeroşi critici, proteste care amintesc şi chiar depăşesc insultele adresate impresioniştilor cu prilejul primei expoziţii a grupului. Gérôme şi cîţiva dintre colegii săi ameninţă chiar că-şi vor da demisia

de la Şcoala de Bele-Arte. Gérôme va rezuma poziţia Institutului în aceşti termeni: „Nu-i cunosc pe aceşti domni şi nu cunosc decît numele acestei donaţii... Această colecţie cuprinde picturi de Monet, nu-i aşa? de Pissarro, şi de alţii asemeni lor? Dacă statul acceptă asemenea porcării, înseamnă că în ţara asta domneşte o mare descompunere morală“ (32).

Statul nu va îndrăzni să accepte donaţia în întregime. În ciuda dispoziţiilor date de Caillebotte, care pusese condiţia ca donaţia sa să figureze integral la muzeul Luxemburg, Renoir, în calitate de executor testamentar, a trebuit să cedeze, spre a nu fi refuzată întreaga colecţie. Din şaisprezece tablouri de Monet, au fost admise numai opt; din optsprezece de Pissarro, numai şapte, şi numai şase din cele opt de Renoir; şase din cele nouă de Sisley; două din cele trei de Manet; două din cele patru de Cézanne. Degas a fost singurul căruia i-au fost acceptate toate lucrările, în număr de şapte (33).

Berthe Morisot — care nu era reprezentată în colecţia Caillebotte — avusese în 1892 o expoziţie, foarte bine primită, la Boussod şi Valadon, expoziţie proiectată poate de Théo van Gogh în ajunul morţii sale. În 1892, cînd Duret îşi vinde colecţia, unul dintre tablourile Berthei Morisot a fost achiziţionat de către Stat la insistenţa lui Mallarmé. Lucrările sale, mai mult decît ale tuturor confraţilor, rămăseseră fidele primelor concepţii ale impresionismului. Chiar şi severul Seurat fusese sensibil la farmecul şi la prospeţimea picturilor sale, la sinceritatea cu care îşi exprima viziunea delicată. Dar cel care îi aprecia cel mai mult pictura era Renoir. Începînd din 1888 o întîlnea foarte des şi picta portrete înfăţişînd-o pe ea şi pe fiica sa. O considera pe Berthe Morisot drept ultima dintre artistele cu adevărat feminine care existaseră de la Fragonard încoace, şi îi admira talentul

„virginal". Artista moare în 1895, în momentul discuţiilor suscitate de donaţia Caillebotte.

În cursul discuţiilor şi protestelor care s-au dezlănţuit în jurul acestei donaţii, numele lui Cézanne nu a fost rostit aproape niciodată; fără îndoială că era considerat prea puţin important pentru a merita să fie chiar şi menţionat. Cînd, la moartea lui Moş Tanguy, a avut loc în 1894 o vînzare la licitaţie a tablourilor acestuia, pentru şase dintre tablourile de Cézanne s-au făcut oferte variind între 45 şi 215 franci. Cam în aceeaşi perioadă, Pissarro vorbeşte despre Cézanne cu un tînăr negustor de tablouri, Ambroise Vollard, care se instalase de curînd în strada Laffitte, unde se aflau atunci majoritatea galeriilor de artă. Vollard nu avea un gust prea sigur şi va da la început dovadă de prea puţin discernămînt. Pe deplin conştient de nepriceperea sa, accepta sfaturile cu dragă inimă. Are marele noroc de a primi sugestiile lui Pissarro şi, uneori, pe cele ale lui Degas, şi este destul de inteligent ca să le urmeze. Conformîndu-se insistenţelor lui Pissarro, Vollard pleacă în căutarea lui Cézanne care, pînă la sfîrşit, îi trimite aproximativ o sută cincizeci de tablouri, mai multe chiar decît putea să prezinte în mica sa galerie (34). Expoziţia de la Vollard are loc în toamna anului 1895. De aproape douăzeci de ani Cézanne nu mai expusese nimic la Paris, şi lucrările sale produc o uriaşă surpriză. În timp ce publicul era scandalizat şi criticii se exprimau cu ignoranţa şi brutalitatea lor obişnuită, artiştii de avangardă şi vechii prieteni ai lui Cézanne îl primesc ca pe un mare maestru. Comentînd expoziţia, Pissarro îi scria fiului său următoarele: „Entuziasmul meu este mic pe lîngă cel al lui Renoir; Degas însuşi, care a fost cucerit de farmecul acestui temperament de sălbatic rafinat, Monet, noi toţi... ne înşelăm? Nu cred. Singurii care nu-l apreciază sînt tocmai acei artişti sau

amatori de artă care, prin erorile de pînă acum, ne demonstrează că sînt lipsiţi de un anumit simţ... Căci, după cum îmi spunea, pe bună dreptate, Renoir: „Există în aceste tablouri ceva care le face să semene cu picturile din Pompei, atît de fruste şi de minunate. Degas şi Monet au cumpărat lucruri extraordinare. Eu am dat, în schimbul unor mici tablouri admirabile înfăţişînd cîţiva bărbaţi la scăldat şi al unui portret de Cézanne, o schiţă proastă făcută la Louveciennes“ (35).

Gauguin sosește la Paris la cîteva luni după expoziția lui Cézanne. Venise din Tahiti în 1893, organizase o expoziție la Galeriile Durand-Ruel și apoi se întorsese în Bretania. Lucrările sale tahitiene treziseră mult interes, mai ales printre tinerii săi adepți și printre prietenii lor, poeții simboliști, care erau atrași de calitățile neașteptate și noi ale artei sale și de extrema sa originalitate. Tablourile sale ciudate și pline de forță îi impresiona prin îndrăzneala concepției, sobrietatea formelor, simplificarea radicală a desenului, caracterul decorativ al compoziției, absența voită de relief în tratarea planurilor și strălucirea culorilor pure și vii, folosite pentru a exprima mai curînd stările sufletești decît realitatea. Dar, dintre vechii săi confrați, numai Degas va aprecia pictura lui Gauguin; Monet și Renoir o găseau de-a dreptul proastă. Gauguin are o vie discuție cu Pissarro, care era cu totul potrivnic tendințelor sale mistice și care îl acuză aproape pe față că îi jefuiește pe sălbaticii din Oceania și că adoptă un stil care, în calitatea sa de om civilizat, nu i se potrivește (36). Gauguin rămîne însă insensibil la aceste obiecții. Cînd un reporter îi reproșează caracterul neverosimil al culorilor, el îi amintește că și Delacroix fusese acuzat cîndva pentru că pictase un cal violet, și revendică dreptul artistului de a utiliza culorile în mod ar-

bitrar, dacă armonia tabloului o cere. Gauguin precizează că opera sa este rodul calculului și al meditației (evitînd cuvîntul observație), insistînd în felul următor asupra acestei idei: „Obțin, prin aranjamente de linii și de culori și pornind de la pretextul unui subiect oarecare luat din viață sau din natură, simfonii, armonii care nu reprezintă numic absolut *real* în sensul vulgar al cuvîntului, neexprimînd direct nici o idee, dar care trebuie să te facă să gîndești întocmai cum te face să gîndești muzica, fără ajutorul ideilor sau imaginilor, ci numai datorită afinităților misterioase ce există între mințile noastre și asemenea aranjamente de culori și de linii“ (37). Gauguin spunea acum cu dispreț despre impresioniști că: „Ei studiază culoarea numai pentru efectul ei decorativ, dar nu în deplină libertate, căci, mențin limitele pe care le impune respectarea verosimilului... Ei caută să vadă doar în ceea ce cuprinzi cu ochii, și nu în centrul misterios al gîndirii... Sînt pictorii oficiali de mîine“ (38).

Deși rupe cu impresioniștii, Gauguin nu va uita că lor, și mai cu seamă lui Pissarro, le datora inițierea sa în artă. După ce, în 1895, pleacă — definitiv de data aceasta — în Tahiti, notează într-unul din carnetele sale: „Dacă examinăm arta lui Pissarro în ansamblul său, în ciuda fluctuațiilor sale, găsim aici nu numai o extraordinară voință artistică, voință care nu se dezminte niciodată, ci și o artă esențialmente intuitivă de cea mai bună calitate... Îmi spui că s-a inspirat din pictura tuturor? De ce nu? La rîndul lor toți s-au inspirat din el, dar acum îl renegă. A fost unul dintre profesorii mei, și eu nu-l reneg“ (39).

În 1896 Vollard îi va scrie lui Gauguin în Tahiti, poate la îndemnul lui Degas, propunîndu-i ca pe viitor să-i cumpere tot ce picta (40). Vollard devenea în felul acesta singurul deținător din Paris al lucrărilor lui Cézanne și Gauguin.

În mediile artistice, galeria lui Vollard devenise ceea ce fusese odinioară prăvălioara lui Moș Tanguy. Dar Vollard nu avea nici verva bătrînului și bunului vînzător de culori și nici înțelepciunea binevoitoare a lui Théo van Gogh. Sub masca unei indiferențe pe care o exagera adeseori, ascundea un neobișnuit simț comercial îmbinat cu o prudență incapabilă de entuziasm.

Între timp, afacerile lui Durand-Ruel cîștigaseră în amploare. În 1894, acesta reușise să-și achite toate datoriile, și activitatea sa se intensificase nu numai la Paris și la New York, ci și în alte multe țări din Europa, unde organizase expoziții de tablouri impresioniste. În Germania acestea se bucurau de un succes tot mai mare, dar în Anglia publicul continua să fie rezervat (41).

În timp ce renumele lui Monet și Renoir se propaga repede în străinătate, Cézanne începea abia să fie cunoscut. Cînd, în 1896, un an după prima sa expoziție de la Vollard, Zola scrie un nou articol despre pictură, îl tratează pe Cézanne drept un „geniu avortat“ și, în mod ciudat, își exprimă regretul de a se fi bătut odinioară pentru principiile impresioniștilor, explicînd că dorise să apere mai mult îndrăzneala decît ideile lor (42). Totuși, atunci cînd, în 1897, Zola va lua în mod curajos apărarea căpitanului Dreyfus, Monet și Pissarro își vor uita resentimentele și îl vor susține (43). Degas, dimpotrivă, va trece de partea militariștilor și va deveni antisemit, începînd chiar să-l evite pe Pissarro. Cézanne, prizonier al mediului bigot din Aix, nu s-a raliat nici el lui Zola în lupta sa pentru dreptate.

Despre Sisley se vorbise în tot timpul acestor ani foarte puțin, artistul trăind și lucrînd în singurătate la Moret. Anii lungi de privațiuni și de incertitudine își lăsaseră asupra lui pecetea mai mult decît asupra prietenilor săi. Devenise bănuitor și posac, întîlnindu-se rar cu prietenii săi

care nu îi purtau însă ranchiună. Suferea moralmente şi fiziceşte; o răceală contractată în timp ce picta în timpul iernii afară îi pricinuise o paralizie momentană a feţei. Dar, lucru şi mai grav încă, după spusele unora dintre prietenii săi, „îşi crea singur multe alte necazuri, adesea imaginare. Era iritabil, nemulţumit, agitat. Primea cu aviditate sfîşietoare şi emoţionantă dovezile de simpatie care îi veneau de la necunoscuţi, de la noii săi adepţi, pentru a se îndepărta apoi pe dată cu neîncredere de noile prietenii... Era tot mai nefericit, şi parcă îi era nespus de greu să trăiască... Vedea cum toate bucuriile îl părăsesc treptat, în afară de bucuria de a picta, care nu-l va părăsi niciodată“ (44). Rupînd relaţiile cu Durand-Ruel, Sisley semnează un contract cu Georges Petit, prin care acesta devine unicul său depozitar. Expune din nou la Salon. E perioada cînd Sisley încearcă să pună mai multă pasiune în opera sa, deşi firea sa era mai mult aceea a unui poet sensibil şi a unui visător. Tablourile sale erau adevărate capodopere atunci cînd se lăsa întru totul în voia fineţii percepţiilor sale. Întrebat care sînt pictorii contemporani pe care îi preferă, îi citează pe Delacroix, Corot, Millet, Rousseau şi Courbet, fără să menţioneze pe nici unul dintre vechii săi prieteni (45). Cu toate acestea, cînd, suferind de un cancer al gîtului, va simţi că i se apropie sfîrşitul, îi va chema pe Monet care se grăbeşte să vină. Prea puţin cunoscut, sărac şi resemnat, Sisley moare la 29 ianuarie 1899. La mai puţin de un an după moartea sa, tablourile sale încep să se vîndă la preţuri fabuloase (46).

Preţurile tablourilor lui Cézanne încep şi ele să crească trepta, cam în aceeaşi perioadă. Faptul a devenit evident cu prilejul vînzării colecţiei Chocquet, în 1899, după moartea văduvei lui Victor Chocquet. Cu ocazia acestei vînzări, Durand-Ruel, îndemnat de Monet, cumpără mai multe

tablouri de Cézanne (47), în timp ce Vollard, în numele lui Cézanne, cumpără o acuarelă de Delacroix, înfăţişînd nişte flori, tablou pe care Cézanne îl admirase totdeauna printre comorile prietenul său. În acelaşi an, Monet însuşi achiziţionează un peisaj de Cézanne în cursul unei vînzări la licitaţie, şi oferta să face senzaţie la Hôtel Drouot.

Viaţa solitară pe care o ducea Cézanne la Aix era acum adeseori tulburată de vizitatori, în general artişti tineri din anturajul lui Gauguin, veniţi să-i ceară sfaturi: „Consider că pictorii tineri sînt mult mai inteligenţi decît ceilalţi, îi scria fiului său cu o satisfacţie prea puţin disimulată, pictorii bătrîni nu pot să vadă în mine decît un rival primejdios“ (48). Începînd din 1899 Cézanne consimte să expună la Salonul Independenţilor, dar ambiţia sa rămînea în continuare aceea de a fi primit la Salonul Oficial, şi chiar de a fi decorat. Aceasta, fără îndoială, nu atît din setea de onoruri, cît mai mult din dorinţa de a fi luat, în sfîrşit, în serios ca pictor, mai ales de compatrioţii săi din Aix, care continuau să-l considere doar un fiu de bogătaş care se lasă în voia unei inofensive fantezii. Dar, în ciuda intervenţiei lui Mirbeau, visul lui Cézanne nu s-a realizat, în timp ce Renoir a fost decorat în 1900. Degas, Monet şi Pissarro continuau în schimb să rămînă ostili faţă de tot ceea ce putea să aibă un caracter oficial.

Numărul din ce în ce mai mare al adepţilor săi tineri compensa, pentru Cézanne, cel puţin în parte, nereuşita sa pe lîngă oficialităţi. Simţea că pentru artă începe o eră nouă. Este profund emoţionat cînd Maurice Denis, care nu-l cunoscuse niciodată, expune la Salon, în 1901, un tablou de mari proporţii intitulat: *Omagiu lui Cézanne*; tabloul reprezenta mai mulţi pictori, printre care pe Redon, Vuillard, Bonnard şi

pe însuşi Denis (pe Vollard, de asemenea, în planul doi), adunaţi în jurul unei naturi moarte de Cézanne — aceea care îi aparţinuse altădată lui Gauguin. Tabloul lui Denis, cumpărat de André Gide, era conceput în acelaşi spirit ca şi tabloul *Omagiu lui Delacroix* de Fantin. Cézanne însuşi îşi exprimase adeseori dorinţa de a picta un *Omagiu lui Delacroix*, tablou în care ar fi urmat să se reprezinte pe sine alături de Pissarro, Monet şi Chocquet. Recitea cu bucurie critica de artă a lui Baudelaire, admirînd articolele despre Delacroix şi siguranţa judecăţilor sale. Recitea adeseori de asemenea pe Stendhal, pe fraţii Goncourt şi noua carte a lui Balzac, *Capodopera necunoscută.*

Tinerii artişti care veneau să-l viziteze pe Cézanne erau întîmpinaţi de un bătrîn impunător, aproape excesiv de politicos, deşi uneori i se întîmpla să treacă brusc de la amabilitate la mînie. Interesîndu-se exclusiv de artă, îi plăcea să vorbească despre pictură, dar se arăta uneori nervos cînd vizitatorii săi insistau să-şi formuleze teoriile. Îi conducea spre colinele unde picta, insistînd asupra faptului că „poţi spune mai multe despre pictură, şi poate mai bine, aflîndu-te în faţa subiectului care a inspirat-o decît discutînd teorii pur speculative — şi în care destul de adeseori rişti să te rătăceşti“ (49). Adeseori repeta următoarele cuvinte: „Totul este, mai ales în artă, teorie dezvoltată şi aplicată în contact cu natura“ (50). Se plîngea adeseori de dificultatea pe care o întîmpina — şi care sporea odată cu vîrsta — în a-şi realiza senzaţiile, recunoscînd în acelaşi timp că problemele de rezolvat îi apăreau tot mai limpede.

Émile Bernard, vechiul prieten al lui Gauguin, care publicase încă din 1892 un studiu despre Cézanne, îl vizitează pentru prima oară în 1904, şi, prin discuţii, şi, mai tîrziu, prin scrisori, îl face pe Cézanne să-şi formuleze concepţiile.

Cézanne îi va spune că „trebuie să tratezi natura prin cilindru, sferă, con, totul văzut în perspectivă, astfel încît fiecare latură a unui obiect, a unui plan, să se îndrepte spre un punct central“ (51). Dar, cînd Bernard pregăteşte un nou articol despre Cézanne, bătrînul pictor îl sfătuieşte ca mai curînd să picteze decît să scrie, explicîndu-i că: „Pictorul trebuie să se consacre în întregime studiului naturii şi să încerce să facă tablouri care să reprezinte o lecţie. Discuţiile despre artă sînt inutile. Munca prin care ajungi să realizezi un progres în propria ta meserie răscumpără îndeajuns faptul că nu ai fost înţeles de imbecili. Omul de litere exprimă prin abstracţiuni, în timp ce pictorul îşi concretizează senzaţiile şi percepţiile prin intermediul desenului şi al culorii. Nu eşti nici prea scrupulos, nici prea sincer, nici prea supus naturii, ci eşti, într-o mai mică sau mai mare măsură, stăpîn pe modelul tău şi mai ales pe mijloacele tale de expresie“. Şi Cézanne insista: „Trebuie să înţelegi ceea ce ai în faţă şi să perseverezi în a te exprima în modul cel mai logic posibil“ (52).

„Încerc să redau perspectiva numai prin culoare“, îi spunea Cézanne unui colecţioner german care venise la Aix să-l vadă. „Lucrul cel mai important într-un tablou este să ştii să găseşti distanţa. Din asta se vede talentul unui pictor“. Luînd ca exemplu unul dintre propriile sale peisaje, urmărea cu degetul limitele diferitelor planuri şi arăta exact pînă unde reuşise să sugereze profunzimea şi unde nu găsise încă soluţia; aici culoarea rămăsese culoare fără se devină expresie a distanţei (53).

Cézanne îşi punea prietenii în gardă împotriva influenţei lui Gauguin, a lui Van Gogh şi a neoimpresioniştilor, dar îi plăcea să vorbească despre prietenii lui de altădată, făcînd elogiul lui Renoir şi mai ales al lui Monet, şi evocînd cu deosebită tan-

dreţe pe „modestul şi marele Pissarro". Cînd este invitat de un grup de artişti din Aix să expună împreună cu ei în 1902 şi, din nou, în 1906, Cézanne, sexagenar şi aclamat ca maestru de noua generaţie, adaugă pios, alături de numele său, această menţiune: *elev al lui Pissarro*. Pissarro nu va afla niciodată acest omagiu, după cum nu va afla niciodată nici că Gauguin, în ciuda sarcasmelor şi a setei sale de independenţă, nu uitase cît de mult îl datorează.

Gauguin moare singur şi nefericit într-una din insulele Marchize, în mai 1903. La scurtă vreme după ce ajunge la Paris vestea morţii sale, Pissarro se stinge fără suferinţă, după o scurtă boală, în luna noiembrie. Lăsa prin testament muzeului Luxembourg şase desene de Seurat. Whistler moare şi el în 1903. Cu un an în urmă murise Zola, în urma unei intoxicaţii provocată de emanaţiile unei sobe cu gaze, iar în 1901 moare Lautrec, a cărui sănătate fusese distrusă de excesul de băutură. În acelaşi an, Vollard organiza o primă expoziţie cu lucrările unui tînăr spaniol, Pablo Picasso, a cărui pictură reflectă puternic influenţa lui Lautrec. Fantin moare în 1904.

Foarte impresionat de moartea lui Pissarro şi a lui Zola, Cézanne vorbea adeseori de sfîrşitul său apropiat şi jura că va muri la datorie. De data aceasta dorinţa i-a fost împlinită de soartă. La 15 octombrie 1906 o furtună îl surprinde în timp ce picta pe un deal. Rămîne în ploaie mai multe ore şi este adus acasă leşinat. A doua zi coboară să picteze în grădină, de unde se întoarce aproape muribund. Se stinge la 22 octombrie.

Nu mai rămăseseră în viaţă decît trei dintre vechii impresionişti: Monet, viguros, lucrînd cu însufleţire, mîndru de reputaţia sa mondială, înconjurat de numeroşi admiratori, printre care mulţi artişti şi colecţionari americani (54); Degas, ameninţat de cecitate totală; şi Renoir, grav

bolnav de reumatism, dar plin de voie bună, și pictînd în ciuda bolii chinuitoare. Suferind tot timpul, nedormind aproape deloc, cu degetele paralizate, ajunsese să picteze cu penelul legat de încheietura mîinii, considerînd totodată că nu are dreptul să se plîngă de vreme ce mai poate încă lucra. Manifesta acum o preferință marcantă pentru roșu, începînd cu tonurile de roz ale cărnii și pînă la roșul profund al trandafirilor (55) și îi plăcea să redea fluiditatea formelor vii printr-o mare desfășurare de tonuri de culoarea cărnii, modelînd volumele prin tușe subtile, expresie a priceperii și, în același timp, a ingenuității și prospețimii sale, rămase cele dintotdeauna.

Cînd, în 1908, pictorul american Walter Pach îl întreabă în legătură cu metoda sa, Renoir îi răspunde: „Îmi potrivesc subiectul așa cum doresc, apoi încep să pictez așa cum ar face un copil. Vreau ca un roșu să fie sonor și să aibă rezonanța unui clopot; dacă nu este așa, mai adaug tente de roșu și alte culori pînă ajung la efectul dorit. Asta-i tot ce fac. Nu am nici reguli și nici metode; oricine ar examina mijloacele de care mă slujesc sau ar privi cum pictez, ar vedea că nu am secrete. Privesc un nud, și văd un număr nesfîrșit de tente minuscule. Trebuie să le găsesc pe acelea care vor face să trăiască și să vibreze carnea pe pînza mea. Astăzi vrem să ne explicăm totul. Dar dacă am putea explica un tablou, el n-ar mai aparține artei. Vreți să vă spun care sînt pentru mine cele două calități ale artei? Ea trebuie să fie indescriptibilă și inimitabilă... Opera de artă trebuie să te prindă, să te învăluie, să te transporte. Este, pentru artist, mijlocul prin care își exprimă pasiunea; curentul care țîșnește din el te transpune în starea sa de pasiune“ (56).

Această pasiune nu avea să-l părăsească niciodată pe Renoir, părînd chiar că se mărește cu vîrsta. În 1912, trebuie să facă o operație grea

care nu-i ameliorează totuşi starea. În luna decembrie din acelaşi an, Durand-Ruel, care continuase să aibă relaţiile cele mai cordiale cu Renoir, îl întîlneşte la Cagnes, unde pictorul locuia acum: „se află în aceeaşi stare nenorocită, dar forţa sa de caracter rămîne surprinzătoare. Nu poate merge şi nici măcar să se scoale din fotoliu. Nu se poate deplasa decît purtat de două persoane. Ce chin! Şi totuşi, e plin de aceeaşi bună dispoziţie şi de aceeaşi bunătate cînd poate să picteze“ (57).

Ca şi Cézanne, Renoir a realizat, în aceşti ultimi ani, sinteza experienţei întregii sale vieţi. Impresionismul era departe în urma lui, pictorul nemaipăstrînd din el decît factura strălucitoare. Dar acum sclipirile paletei sale nu mai slujeau la redarea efectelor atmosferice, ci la construirea, în culori strălucitoare şi puternice, a unei imagini a vieţii de o intensitate aproape supranaturală. Studiul naturii nu mai reprezenta singurul său scop. „Cît de greu este, îi explica unui tînăr pictor, să găseşti, cînd pictezi un tablou, exact momentul cînd trebuie să te opreşti din imitarea naturii. Pictura nu trebuie să copieze modelul, dar în ea trebuie totuşi să se simtă natura“ (58).

Ajungînd la un echilibru între observaţie şi viziune, Renoir creează la bătrîneţe un stil nou şi adaugă la opera sa o serie de capodopere puternice şi magnifice, caracterizate printr-un colorit strălucitor şi un ritm subtil, fiecare tablou marcînd un progres faţă de cel precedent în ceea ce priveşte izbînda expresiei şi bogăţia imaginaţiei. De o modestie extremă, Renoir se întreba adeseori, în ultimii ani ai vieţii, dacă munca sa era demnă de marea tradiţie franceză de care se simţea din ce în ce mai legat, considerîndu-şi arta o continuare a artei din secolul al XVIII-lea. Cînd unul dintre tablourile sale este achiziţionat,

în 1917, de National Gallery din Londra, o sută de pictori și de amatori de artă englezi profită de această ocazie pentru a trimite lui Renoir o mărturie a admirației lor. „De îndată ce tabloul dumneavoastră a fost așezat printre capodoperele vechilor maeștri, scriau ei, am avut bucuria să constatăm că unul dintre contemporanii noștri își luase în mod firesc locul printre marii pictori ai tradiției europene.“ (59) Nimic nu i-ar fi putut face mai multă plăcere lui Renoir, căci el nu înceta să spună că „nu trebuie să rămînem închistați în formele pe care le-am moștenit, dar, din dragoste pentru progres, nu trebuie nici să vrem să ne desprindem total de secolele care ne-au precedat“ (60). Și pictorul insista: „Natura ne duce la izolare. Eu vreau să rămîn alături de ceilalți“ (56).

Absorbit de munca sa, netrăind cu adevărat decît în orele pe care și le putea consacra operei sale, Renoir îl deplîngea pe Degas care, orb, nu mai putea lucra și nu se mai putea bucura de magnifica sa colecție de tablouri și desene, adunate cu răbdare, în care Ingres își împărțea primul loc cu Delacroix, Cézanne și Gauguin. Lui Degas nu-i mai rămăsese decît să rătăcească pe străzile Parisului, în timp ce luptele din primul război mondial făceau ravagii nu departe de capitală. Cînd Durand-Ruel îi va anunța lui Renoir, în septembrie 1917, moartea lui Degas, răspunsul acestuia va fi: „E mai bine pentru el. Decît să trăiești așa cum ajunsese să trăiască, e mai bine să mori de orice moarte“ (61). Renoir va avea un destin mai fericit căci, în ciuda a douăzeci de ani de suferințe, poate să picteze pînă la sfîrșitul vieții. Moare la 3 decembrie 1919.

Doi ani mai tîrziu, la începutul anului 1922, se stinge Paul Durand-Ruel, în vîrstă de nouăzeci de ani. Trăise îndeajuns pentru a-și putea vedea pictorii încărcați de glorie, de o glorie pe care nu

Scanned with OKEN Scanner

și-o imaginaseră niciodată, nici ei și nici negustorul de tablouri care, timp de mai bine de o jumătate de secol, cu un instinct infailibil, le apărase cauza în aparență dinainte pierdută.

La 19 iunie 1926, moare Mary Cassatt, în castelul său din Beaufresne, în apropiere de Beauvais. Ca și Degas, fusese atinsă la bătrînețe de o cecitate parțială, care se accentuează începînd din 1912, devenind aproape totală la sfîrșitul vieții. Cîteva luni mai tîrziu, în decembrie 1926, Claude Monet este îngropat în cimitirul din Giverny, la sfîrșitul celui de al optzeci și șaptelea an al vieții. Guillaumin moare la aceeași vîrstă în iunie 1927.

Odată cu Monet dispare ultimul maestru al acestei unice și uimitoare pleiade din care fusese constituit grupul impresionist. A murit, ca și Ingres, într-un moment în care ideile pe care le personifica încetaseră de multă vreme să mai facă parte din actualitate. Primul dintre impresioniști care a cunoscut succesul, singurul care a văzut acest succes transformîndu-se într-un adevărat triumf, el ajunge să trăiască la sfîrșitul vieții într-o mare izolare și să resimtă, fără îndoială, o oarecare amărăciune în fața violentelor atacuri date de noile generații împotriva ideilor impuse cu prețul atîtor ani de eforturi (62). Totuși nu noile mișcări artistice îl vor preocupa în ultimii ani de viață, ci mai curînd trecutul, pe care istoria îl va identifica totdeauna cu numele său. Într-o scrisoare scrisă cu puțin timp înainte de moarte, Monet va încerca să precizeze care fusese rolul său: „Am avut totdeauna oroare de teorii... Nu am decît meritul de a fi pictat direct după natură, căutînd să-mi redau impresiile suscitate de efectele cele mai trecătoare, și sînt dezolat că mie mi se datorează numele unui grup de pictori, dintre care majoritatea nu erau cîtuși de puțin impresioniști“ (63).

Scanned with OKEN Scanner

Acest regret, exprimat de Monet la sfîrșitul vieții sale, pare ciudat. Oare pictorul nu era mîndru la gîndul că a dat, deși fără voia lui, un nume mișcării care înscrisese unul dintre cele mai glorioase capitole din istoria artei? Trecuseră patruzeci de ani de cînd grupul prietenilor lui Monet se dezagregase definitiv, dar impresionismul nu murise, deși cei ce-l creaseră încetaseră să mai fie impresioniști. Chiar dacă termenul nu mai era un strigăt de luptă, el rămînea o sursă de inspirație vie pentru generațiile noi. Realizările impresionismului deveniseră patrimoniu comun și punct de plecare pentru noi cuceriri. Este adevărat că tinerii ajunseseră să respingă majoritatea principiilor impresioniste, că foviștii, cubiștii, expresioniștii, futuriștii, dadaiștii și suprarealiștii deschiseseră pe rînd orizonturi cu totul noi. Dar căutările lor fuseseră alimentate de opera lui Cézanne, Gauguin, Van Gogh și Seurat, care trecuseră cu toții printr-o perioadă impresionistă. Deși influența directă a impresionismului asupra artei contemporane poate să pară uneori neglijabilă, deși dintre toți marii pictori din secolul al XX-lea numai Bonnard va continua să-și dezvolte stilul propriu într-un spirit autentic impresionist, totuși arta lui Monet și a prietenilor săi a fost prima care a abolit nenumărate prejudecăți deschizînd drumul unor tentative tot mai îndrăznețe în ceea ce privește tehnica, culoarea și gradul de abstracție.

Impresioniștii și-au văzut ideile însușite în parte de către pictorii oficiali, diluate, edulcorate, adaptate fără măreție, și această evoluție continuă încă. Dar dacă mediocritatea epigonilor poate să umbrească strălucirea unei mari realizări, ea nu va izbuti niciodată să întunece izvoarele. Elevii lui Ingres au reușit să vulgarizeze principiile profesorului lor, dar n-au putut distruge clasicismul, și generația actuală s-a întors chiar

Scanned with OKEN Scanner

la unele idei susținute de omul în care contemporanii putuseră vedea un obstacol în calea progresului. Impresionismul, care a contribuit atît de mult la eliberarea artei de sub despotismul unei tradiții rău înțelese, poate să-și ia astăzi locul printre marile tradiții. Ca toate tradițiile, va fi cîteodată negat, pentru a fi redescoperit mai tîrziu; va fi uneori lăsat în părăsire iar alteori va deveni un factor vital în cadrul unor noi căutări. Va fi admirat sau combătut, dar nu va putea fi niciodată ignorat.

Impresionismul va rămîne astfel una dintre etapele cele mai importante din istoria artei moderne, etapă căreia îi va urma, în 1886, o altă mișcare artistică, ai cărei protagoniști fuseseră, în parte, ei înșiși impresioniști. Unul dintre ei, Gauguin, va formula problemele pe care și le puneau artiștii preocupați de ideea de a depăși impresionismul: „Trebuia să te dedici cu trup și suflet luptei, să lupți împotriva tuturor școlilor, fără deosebire, nu denigrîndu-le, ci altminteri, să înfrunți nu numai oficialitatea, ci și pe impresioniști sau neoimpresioniști, atît vechiul cît și noul public... Să încerci să redai cele mai puternice abstracțiuni, să faci tot ceea ce-ți era interzis să faci și să reconstruiești totul, mai bine sau mai rău, fără teamă de exagerare, și chiar exagerînd. Să înveți din nou și, după ce știi un lucru, să continui să înveți. Să învingi toate timiditățile, cu riscul de a fi ridicol. În fața șevaletului, pictorul nu este nici sclavul trecutului, nici al prezentului, nici al naturii și nici al vecinului. Este el însuși, numai el însuși, mereu el însuși“ (64).

Această luptă avea să ducă la rezultate neașteptate. Începută de Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, ea va fi continuată de oameni noi, ca Picasso, Matisse, și mulți alții, care vor porni din punctul unde se opriseră predecesorii lor. Încă o dată istoria dovedea că datele

ei importante se înscriu nu pe pietrele funerare, ci pe pietrele de pe marginea unui drum; cea care poartă data de 1886 este simbolul unui sfîrşit şi al unui început. Ea marchează atît dizolvarea mişcării creată de Monet şi de prietenii săi cît şi începutul perioadei, la fel de fertile, a postimpresionismului (65).

NOTE

1 Pare interesant de semnalat că exista atunci în Franţa o mişcare în favoarea dezvoltării coloniilor, mişcare care a putut să-l influenţeze într-o oarecare măsură pe Gauguin. Ţările îndepărtate la care visa aparţineau toate Franţei: Madagascar, Martinica, Indochina, Tahiti. Degas îl sfătuise pe Gauguin să se ducă la La Nouvelle-Orléans, dar acesta nu i-a acceptat sugestia.

2 Pissarro către fiul său, 15 mai 1887; vezi Camille Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, pag. 149.

3 Pissarro către fiul său Lucien, 14 mai 1887, *ibid.*, pag. 146.

4 Renoir către Durand-Ruel, 12 mai 1887; vezi L. Venturi: *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, 1939, vol. I, pag. 138.

5 Gauguin către Schuffenecker, august 1888; vezi C. Roger-Marx: „Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin", *Europe*, 15 februarie 1939.

6 Vincent către Théo van Gogh, prima jumătate a lui august 1888; vezi *Correspondance complète de Vincent van Gogh*, Paris, 1960, vol. III, nr. 520, pag. 164—165.

7 Vincent către Théo van Gogh, mai 1888, *ibid.*, nr. 490, pag. 78. Pentru fotografiile „motivelor" din pictura lui Van Gogh, vezi *L'Amour de l'Art*, octombrie 1936; catalogul expoziţiei Van Gogh, Expoziţia Internaţională, Paris, 1937, şi *Art News*, 1 aprilie 1942.

8 Gauguin către Schuffenecker, 8 octombrie 1888; vezi Roger-Marx, *op. cit.* Această scrisoare este însoţită de un desen.

9 Vincent către Théo van Gogh, sfîrşitul lui decembrie 1888; *op. cit.*, nr. 564, pag. 279.

10 Pissarro către Fénéon, 1 februarie 1889; vezi J. Rewald: *Georges Seurat*, Paris, 1948, pag. 156, nota 132.

11 Pissarro către H. van de Velde, 27 martie 1896, *ibid.*, pag. 131—132.

12 Vezi L. Cabot Perry: „Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909", *The American Magazine of Art*, martie 1927.

Scanned with OKEN Scanner

13 Vezi G. Geffroy: *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1922, vol. I, cap. XXXIII.

14 Renoir către Roger-Marx, 10 iulie 1888; vezi Roger-Marx: *Renoir*, Paris, 1937, pag. 68.

15 Pentru grupul lui Gauguin vezi C. Chassé: *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris, 1921; M. Denis: *Théories, 1890—1910*, Paris, 1912; E. Bernard: „Notes sur l'école dite de «Pont-Aven»", *Mercure de France*, decembrie 1903, și A. Armstrong Wallis: „The Symbolist Painters of 1890", *Marsyas*, vol. I, nr. 1.

16 Cézanne către Maus, 27 noiembrie 1889; vezi Cézanne: *Correspondance*, Paris, 1937, pag. 214.

17 G. Waern: „Some Notes on French Impressionism", *Atlantic Monthly*, aprilie 1892.

18 M. Denis: „Cézanne", *L'Occident*, septembrie 1907, reprodus în *Théories*, *op. cit.*

19 Informație comunicată de M.L.R. Pissarro; vezi și A. Basler: *La Peinture... Religion nouvelle*, Paris, 1926, pag. 62.

20 Vezi M. Joyant: *Henri de Toulouse-Lautrec*, Paris, 1926, vol. I, pag. 118—119. Nu se pot evalua serviciile pe care Théo van Gogh le-ar fi putut aduce impresioniștilor și postimpresioniștilor dacă ar fi trăit mai mult. Cu privire la el vezi T. van Gogh: *Lettres à son frère Vincent*, Amsterdam, 1932; V. van Gogh: *Verzamelde Brieven*, 4 vol., Amsterdam 1952-54 (ediție completă a corespondenței lui Van Gogh cu numeroase scrisori în franceză); vezi și ediția franceză, *op. cit.*; Paul Gauguin: *Lettres à A. Vollard et à A. Fontainas*, San Francisco, 1943, pag. 6—9, și C. Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*.

21 Vezi scrisorile lui Pissarro către fiul său, 23 noiembrie 1893 și 20 aprilie 1891; *op. cit.*, pag. 317—318 și 233—235.

22 Vezi scrisoarea lui Mirbeau către Monet, februarie 1891, *Cahier d'Aujourd'hui*, nr. 9, 1922; vezi și scrisoarea lui Pissarro către fiul său, 13 mai 1891, *op. cit.*, pag. 246—248. Tabloul se găsește acum la National Gallery din Scoția, Edimburg.

23 Vezi L. Vauxcelles: „Un après-midi chez Claude Monet", *L'Art et les Artistes*, decembrie 1905.

24 Vezi L. Cabot Perry, *op. cit.*, ducele de Trévise: „Le pélerinage de Giverny", *Revue de l'art ancien et moderne*, ianuarie-februarie 1927, și scrisoarea lui Monet către Geffroy, 7 octombrie 1890, Geffroy, *op. cit.*, vol. II, cap. X.

25 Vezi W. Weisbach. *Impressionismus — Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*, Berlin, 1910-11, vol. II, pag. 141.

Scanned with OKEN Scanner

26 Vezi scrisorile lui Pissarro către fiul său, 8 și 10 iulie 1888, *op. cit.*, pag. 171—172.

27 Vezi J. Rewald: *Degas, Works in Sculpture*, catalog complet, New York, 1944.

28 Degas către de Valernes, 26 octombrie 1890; vezi *Lettres de Degas*, Paris, 1945, pag. 178—179.

29 Vezi P. Valéry: *Degas, Danse, Dessin*, Paris, 1938, pag. 12.

30 După carnetele Berthei Morisot; vezi M. Angoulvent: *Berthe Morisot*, Paris, 1933, pag. 76.

31 Informație comunicată de profesorul Paul J. Sachs, căruia incidentul i-a fost raportat de domnișoara Dihau; vezi și G. Mack: *Toulouse-Lautrec*, New York, 1938, pag. 59—62.

32 Gérôme citat de A. Leroy: *Histoire de la peinture française, 1800—1933*, Paris, 1934, pag. 165—168. Despre donația Caillebotte vezi și H. Bataille: „Enquête", *Journal des Artistes*, 1894; O. Mirbeau: „Le legs Caillebotte de l'État", *Le Journal*, 24 decembrie 1894; Geffroy, *op. cit.*, vol. II, cap. VI; Vollard: *Renoir*, cap. XIV; G. Mack: *Paul Cézanne*, Paris, 1938, și mai ales Tabarant: „Le peintre Caillebotte et sa collection", *Bulletin de la vie artistique*, 1 august 1921.

33 În legătură cu numărul operelor acceptate, vezi Mack: *Paul Cézanne*, și raportul lui Renoir, citat de Leroy, *op. cit.*, pag. 167.

34 Vezi A. Vollard: *Cézanne*, cap. V, și Rewald: *Cézanne, sa vie* etc., Paris, 1939, pag. 370—372.

35 Pissarro către fiul său, 21 noiembrie 1895, *op. cit.*, pag. 388, 390.

36 Vezi scrisoarea lui Pissarro către fiul său, 23 noiembrie 1893, *op. cit.*, pag. 317—318.

37 Gauguin citat de E. Tardieu: „La peinture et les peintres, M. Paul Gauguin", *Écho de Paris*, 13 mai 1895.

38 Gauguin: *Diverses choses (1902—1903)*, citat de J. de Roton-Champ: *Paul Gauguin*, Paris, 1925, pag. 243.

39 Gauguin: *Racontars d'un rapin*, septembrie 1902, *ibid.*, pag. 237.

40 Vezi Paul Gauguin: *Lettres à A. Vollard et à A. Fontainas*, San Francisco, 1943.

41 Vezi Rewald: „Depressionist Days of the Impressionists", *Art News*, 15—28 februarie 1945.

42 Despre articolul lui Zola vezi Rewald: *Cézanne* etc., pag. 354—362.

43 *Ibidem*, pag. 363—365.

44 A. Alexandre: prefață la *Catalogue de la vente Sisley*, Paris, Galeria Georges Petit, 1 mai 1899.

45 Vezi Tavernier, articolul despre Sisley din *L'Art*

Scanned with OKEN Scanner

Français, 18 martie 1893.

46 În 1900, la vînzarea Tavernier (un prieten al pictorului), Camondo a plătit 43.000 de franci pe tabloul lui Sisley: *Inundație la Marly*, pentru care artistul primise 180 de franci. Camondo a donat tabloul muzeului Luvru.

47 32 de tablouri au adus peste 51.000 de franci, prețul mediu fiind de 1.700 franci; Camondo a plătit prețul cel mai ridicat, 6.200 de franci, pentru *Casa spînzuratului*. Durand-Ruel a achiziționat cincisprezece tablouri de Cézanne, alte tablouri au fost cumpărate de către Bernheim-Jeune, Vollard, Auguste Pellerin etc.

48 Cézanne către fiul său, 15 octombrie 1906; vezi Cézanne: *Correspondance*, pag. 298.

49 Cézanne către Camoin, 28 ianuarie 1902, *ibid.*, p. 244.

50 Cézanne către Camoin, 22 februarie 1903, *ibid.*, pag. 253.

51 Cézanne către Bernard, 15 aprilie 1904, *ibid.*, pag. 259.

52 Cézanne către Bernard, 26 mai 1904, *ibid.*, pag. 262.

53 K.E. Osthaus, articol în *Das Feuer*, 1920, citat de Rewald: *Cézanne* etc., pag. 282 și 394.

54 În legătură cu prietenia sa pentru Th. Robinson vezi John Baur: *Théodore Robinson*, Brooklyn, 1946, ca și articolul lui Robinson: „Claude Monet", *Century Magazine*, septembrie 1892.

55 După spusele negustorului de culori al lui Renoir, Moisse, comenzile pictorului nu au variat în ultimii 25 de ani de viață ai acestuia. Paleta sa se compunea din: alb de ceruză, galben de antimoniu, ocru galben, pămînt brut de Sienna, carmin superfin, roșu venețian, vermion francez, lac de garance, verde smaragd, albastru de cobalt și negru ivoriu. Renoir nu folosea niciodată galben de cadmiu, dar utiliza mari cantități de galben de Neapole. Paleta lui Monet se compunea din alb de ceruză, galben de cadmiu (deschis, închis și de culoarea lămîii), galben citron (d'outremer), vermion, violet de cobalt (deschis), outremer superfin, verde smaragd. (Vezi Tabarant: „Couleurs", *Bulletin de la vie artistique*, 15 iulie 1923.) Despre paleta lui Monet, vezi și R. Gimpel: „At Giverny with Claude Monet", *Art in America*, iunie 1927. Paleta lui Pissarro era compusă, după notele particulare ale lui Louis Le Bail, din cele șase culori ale curcubeului: alb de ceruză, galben deschis de crom, verde Veronese, albastru d'outremer sau de cobalt, lac de garance închis și vermion.

56 Vezi W. Pach: „Renoir", *Scribner's Magazine*, 1912, reprodus în *Queer Thing, Painting*, New York, 1938.

57 Scrisoarea lui Paul Durand-Ruel, decembrie 1912; vezi Venturi: *Archives*, vol. I, pag. 107.

58 Vezi A. André: *Renoir*, Paris, 1928, pag. 42.

Scanned with OKEN Scanner

59 Vezi C. Bell: *Since Cézanne*, Londra, 1922, pag. 73.
60 Vezi Renoir: Scrisoare către Mottez, publicată ca introducere la *Livre d'art*, de Cennino Cennini, Paris, (1911).
61 Renoir către Durand-Ruel, 30 septembrie 1917; vezi Venturi: *Archives*, vol. I, pag. 212—213.
62 „Tehnicile variază, îi spunea Monet prietenului său Geffroy, arta rămîne însă neschimbată: o transpunere a naturii, puternică și sensibilă totodată. Dar mișcările noi, în plină reacție față de ceea ce ele numesc „inconsistența imaginii impresioniste", neagă aceasta, pentru a-și construi propriile teorii și a susține ideea solidarității volumelor unificate". Vezi Geffroy, *op. cit.*, vol. II, cap. XXXIII.
63 Monet către Charteris, 21 iunie 1926; vezi E. Charteris: *John Sargent*, Londra, 1927, pag. 131.
64 Gauguin: *Racontars d'un rapin*, septembrie 1902, citat de De Rotonchamp, *op. cit.*, pag. 241.
65 Vezi Rewald: *Le Post-Impressionnisme, de Van Gogh à Gauguin*, Paris, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

Cele cinci documente care urmează au fost găsite printre hîrtiile lui Camille Pissarro şi ne-au fost transmise de către fiul său, Rodo Pissarro.

I

SOCIETATEA ARTIŞTILOR PICTORI, DESENATORI, GRAVORI ETC. DIN PARIS*

Adnotări în creion: Monet, Porte St-Denis (Argenteuil).

Articolul 1. Subsemnaţii, toţi artişti pictori, desenatori, gravori, dintr-un sentiment de solidaritate şi independenţă, am hotărît astăzi să alcătuim între noi o societate de ajutorare şi protecţie reciprocă ce va avea drept titlu distinctiv arta independentă.

Articolul II. Societatea va avea drept scop să organizeze expoziţii libere unde fiecare dintre membrii săi îşi va putea prezenta lucrările.

Art. II bis (adăugat). Adunarea generală a societarilor urmează să se întrunească cel puţin o dată pe an, în decembrie.

Articolul III. Expoziţiile vor fi organizate în funcţie de resursele băneşti ale societăţii şi de hotărîrile luate de către adunarea generală a societarilor.

Articolul IV. Expoziţia urmează să aibă loc cel puţin o dată pe an, în acelaşi timp cu expoziţia anuală organizată de Stat. Taxa de intrare va fi de un franc în toate zilele săptămînii. Duminica expoziţia va fi gratuită. Societarii vor avea dreptul să intre în mod gratuit. Adnotare în creion: *a se vedea dacă trebuie să se facă vreo trimitere la regulament.*

Articolul IV bis (adăugat). Se va percepe o taxă pentru fiecare tablou vîndut.

---

* Proiect de statut manuscris, nedatat. Acest proiect precedă, fără îndoială, pe acela, mult mai elaborat, care urmează la Nr. II, ca şi carta adoptată în vederea fondării „Societăţii Cooperative etc.", datată din 27 decembrie 1875.

Scanned with OKEN Scanner

Articolul V. Tablourile vor fi aşezate după mărime, cele mai mici la înălţimea cea mai potrivită pentru a fi privite, cele mai mari deasupra acestora. În nici un caz nu vor fi aşezate pe mai mult de două rînduri.

Articolul VI. Societatea îşi rezervă totuşi dreptul de a limita numărul şi mărimea tablourilor, în conformitate cu localul închiriat în funcţie de resursele sale băneşti.

Articolul VII. Adunarea generală va numi delegaţi pentru conducerea şi administrarea expoziţiei.

Articolul VIII. Numărul delegaţilor va fi totdeauna egal cu a zecea parte din membrii societăţii.

Articolul IX. Adunarea generală va putea, dacă socoteşte necesar, să-şi ia delegaţii din afara societăţii şi să-i retribuie.

Articolul X. Numărul societarilor va fi nelimitat. (Adnotare în creion: de studiat.)

Articolul XI. Fiecare membru va trebui să achite de la data de 1 ianuarie şi pînă în luna decembrie a fiecărui an, o cotizaţie lunară care va totaliza anual suma de şaizeci de franci.

Articolul XII. Membrii Societăţii nu se vor putea retrage din aceasta decît după ce îşi vor fi anunţat dinainte confraţii. (Adnotare în creion: cu unul sau doi ani mai înainte.)

Articolul XIII. Orice societar care va întîrzia trei luni cu plata cotizaţiei îşi va pierde toate drepturile. După ce i se vor fi dat mai multe avertismente, va putea fi sancţionat în urma hotărîrii adunării generale. (Adnotare în creion: de studiat.)

Articolul XIV. Fondurile încredinţate casierului urmează a fi depuse la Casa de Depuneri şi Conturi Curente, dacă depăşesc suma de 100 de franci.

Articolul XVI. În caz de deces, moştenitorii celui decedat vor fi răspunzători pentru sumele datorate.

Articolul XVII. Adunarea generală va putea lua, cu majoritate de voturi, toate hotărîrile cu privire la chestiunile de administrare şi reglementare a expoziţiilor, sau cu privire la orice alte chestiuni, dar numai în măsura în care nu va modifica principiile stabilite în prezentul statut.

Articolul XVIII. Societatea va putea accepta darurile şi donaţiile ce-i vor fi făcute fie în bani, fie altminteri.

II

SOCIETATEA ARTIŞTILOR PICTORI, DESENATORI, SCULPTORI, GRAVORI*

Subsemnaţii, 1... 2... 3... 4... pînă la 20** am căzut de acord asupra următoarelor:

Articolul 1. Sus-numiţii şi toţi artiştii pictori, desenatori, gravori, sculptori, care vor adera la prezentul statut, alcătuiesc o Societate Cooperativă cu personal şi capital variabile.

---

* Document manuscris, nedatat. E vorba poate de proiectul de regulament „plin de interdicţii şi penalizări" la care s-a opus Renoir.

** Printre hîrtiile lui Pissarro se mai află şi o listă manuscrisă (probabil din 1873—74) cuprinzînd douăzeci de nume, la care au mai fost adăugate alte cîteva:

(1) C. Pissarro, 26, rue de l'Hermitage, Pontoise. (2) E. Belliard [sic], 69, rue de Douai, Paris. (3) C. Monet, Argenteuil. (4) Guillaumin, 13, quai d'Anjou, Paris. (5) Renouar [sic]. (6) Sisley, route

Scanned with OKEN Scanner

Adeziunile noilor societari vor fi garantate prin semnătura lor pusă pe un exemplar din prezentul Statut.

Scopul Societăţii

Articolul 2. Scopul Societăţii este, în primul rînd, aceia de a organiza expoziţii libere, fără juriu şi recompensă onorifică, în cadrul cărora fiecare societar îşi va putea expune lucrările.

În al doilea rînd, de a vinde aceste lucrări.

În al treilea rînd, de a publica o revistă care să se ocupe numai de artă.

Articolul 3. Frecvenţa expoziţiilor se va stabili în funcţie de resursele băneşti ale Societăţii.

Ele urmează a fi votate de o adunare generală.

Sediul Societăţii

Articolul 4. Sediul Societăţii se stabileşte provizoriu la Domnul ...; el va fi hotărît de Adunarea Generală.

Durata Societăţii

Articolul 5. Durata Societăţii este fixată pentru zece ani. Ea va putea fi prelungită prin votul unei Adunări Generale.

Societatea nu se va dizolva în urma morţii, retragerii sau incapacităţii vreunui societar.

Fondul Social

Articolul 6. Fondul Social este în prezent fixat la suma de o mie două sute de franci, reprezentată prin douăzeci de acţiuni de şaizeci de franci, subscrise de către sus-numiţii, care au depus a douăsprezecea parte în mîinile domnului ..., casier provizoriu. Soldul acţiunii va fi vărsat sub formă de cotizaţii lunare.

Acest fond social va putea fi mărit fie prin aderarea a noi societari care urmează să subscrie fiecare cel puţin o acţiune de 60 franci, fie prin orice altă donaţie făcută Societăţii.

Fiecare societar, după plata acţiunii sale, va trebui să verse în fiecare lună, la Casa socială, o sumă de cinci franci. I se va

---

de la Princesse, Voisin. (7) Cézane [*sic*], rue Remy, Auvers-sur-Oise. (8) *lipsă.* (9) De Mollins [*sic*], route du Calvaire, St-Cloud. (10) Rosse, sculptor, 78, avenue de Breteuil. (11) Lépine. (12) Lancon, Auguste, 69. Boulevard St-Jacques. (13) Rouart, 34, rue de Lisbonne. (14) Quost, Ernest, 5, rue des Rosiers. (15) Vernier, 19, rue de Constantinople. (16) Degas, 77, rue Blanche. (17) Metling. (18) Authier, Lubin, 350, rue St. Jacques. (19) Margotet, rue Clothaire 3 sau Lothaire, aproape de Panthéon. (20) Robert, Barbizon.

Mathou, 10, place Dancourt. Gilbert, do. Montmartre. Rios de Los Rios, 11, boulevard Montparnasse. Alphonse Masson, 11 sau 17, avenue des Tilleuls, Montmartre. John Lewis Brown, 64, Laroche-Foucauld. Brisset, 19, rue du Delta. Chapuis, sculptor, 116, rue d'Assas. Gill, 116, rue d'Assas. Corroenne (?), 138, faubourg Poissonnière. Fexen-Perrin, 28, rue Mazarine. M-lle Sanson, 72, rue de Rivoli.

Scanned with OKEN Scanner

remite o nouă acțiune ori de cîte ori depunerile sale lunare vor atinge suma de șaizeci de franci.

Orice sumă de 100 de franci urmează să fie vărsată de către casier la Casa de Depuneri și Conturi curente, sau la orice bancă indicată de Consiliul de Administrație, unde i se va deschide Societății un cont.

Articolul 7. Acțiunea nu va putea fi cedată decît unor membri ai Societății și numai cu autorizația Consiliului de Administrație.

Drepturile și obligațiile societarilor

Articolul 8. Nimeni nu va fi admis membru al Societății decît după hotărîrea Consiliului de Administrație.

Articolul 8, bis. Minorii vor avea aceleași drepturi și nu vor fi admiși decît cu semnătura tutorelui sau a tatălui.

Candidatul refuzat are dreptul să cunoască motivul refuzului, să facă apel la Adunarea Generală și să fie susținut de unul dintre societari. Adunarea, în acest caz, hotărăște prin vot secret.

Orice artist, pentru a expune, va trebui să depună o cauțiune completă, adică să se afle la același nivel cu co-asociații săi în ceea ce privește plata pe anul curent.

Anul începe la 1 aprilie.

Articolul 9. Adunarea generală poate, prin vot secret și cu o majoritate de două treimi din voturile membrilor prezenți, să hotărască excluderea unui societar, după ce va fi ascultat totuși explicațiile acestuia.

Articolul 10. Fiecare societar se angajează să-și plătească cotizația pînă la demisionare, în caz contrar urmînd a fi urmărit prin justiție. Orice asociat are dreptul de a se retrage, cu condiția de a anunța Societatea cu trei luni înainte de sfîrșitul anului în curs, adică la 1 ianuarie.

Orice membru al societății care nu-și va plăti timp de cinci luni cotizația, va fi urmărit judiciar dacă nu se va fi justificat în fața adunării. (Adnotare: dacă permite legea — de văzut; de revăzut articolul lui Dupont, singurul legal.)

Articolul 11. Societarul care se va retrage va fi considerat demisionat.

Societarul care va fi expulzat sau care va înceta să facă parte din Societate dintr-un motiv oarecare, nu își va putea retrage fondurile depuse decît în perioada de lichidare a Societății și fără să poată cere dobîndă.

În cazul morții unui societar, moștenitorii care îl reprezintă nu vor putea face nici un fel de demers în privința acțiunilor lor și vor pierde capitalul depus, beneficiul și dobînzile.

Articolul 12. Creditorii sau moștenitorii unui asociat nu vor putea intra în posesia acțiunilor și nici nu le vor putea vinde, forțînd astfel Societatea să aibă un co-interesat care nu a fost admis conform art. 8.

Drepturile creditorilor se vor mărgini la luarea dividendelor care vor putea reveni debitorului lor conform statutelor sociale și inventarelor care au valoare de lege atît pentru creditori cît și pentru societari.

Scanned with OKEN Scanner

Articolul 13. Pînă în ziua primei Adunări Generale, Societatea va fi administrată provizoriu de un consiliu compus din cinci, șapte sau nouă membri.

Consiliul provizoriu de supraveghere va fi format din trei societari, domnul ..., domnul ..., domnul ... este numit contabil provizoriu.

Ca urmare a acestor numiri și în urma depunerii a 1/12 din acțiuni, Societatea este definitiv constituită.

Articolul 14. Administrația definitivă va fi formată dintr-un consiliu de cincisprezece membri și reînoită după fiecare perioadă de șase luni prin înlocuirea unei treimi din membrii săi prin alta numită în fiecare an de Adunarea Generală, cu majoritatea de voturi a membrilor prezenți. Acești administratori vor putea fi oricînd revocați și realeși. Acest consiliu reprezintă Societatea în fața justiției.

Articolul 15. Administrația este controlată de un consiliu de supraveghere, compus din trei membri numiți în fiecare an de Adunarea Generală. Acest consiliu are mai ales sarcina de a raporta despre situația Societății.

Articolul 16. Prima Adunare Generală va avea loc îndată sau cel mai tîrziu în următoarele trei luni după semnarea prezentului act, urmînd a se proceda la numirea definitivă a membrilor Consiliului de Administrație și de Supraveghere, și a contabilului.

Articolul 17. Adunările Generale se vor întruni la fiecare trei luni, în prima duminică a lunii. Fiecare societar este admis să participe la ele în urma prezentării chitanței ce i-a fost eliberată de către contabil. Fiecare asociat nu are drept decît la un vot. Nimeni nu poate fi reprezentat de altcineva.

Articolul 18. Adunarea Generală ia toate hotărîrile cu privire la treburile Societății și mai ales cu privire la expoziții; la propunerea Consiliului de Administrație, fixează regulamentul expozițiilor. Primește și fixează conturile anuale.

Articolul 19. Produsele sociale se compun: în primul rînd, din taxele de intrare la expoziții.

În al doilea rînd, din taxele percepute la vînzări, așa cum se prevede la art. 24.

În al treilea rînd, din orice alte încasări.

Aceste venituri, după percepere, vor fi împărțite între asociați proporțional cu participarea lor. Adunarea Generală va putea totuși hotărî în fiecare an ca aceste venituri să fie adăugate la fondul social.

Baza Regulamentului privitor la Expoziții

Va trebui să aibă loc în fiecare an o expoziție, în perioada în care va avea loc Expoziția Oficială. Adunarea Generală va putea numi în Consiliul de Administrație delegați din cadrul sau din afara Societății. Delegații străini de Societate vor putea fi retribuiți.

Articolul 21. Consiliul de Administrație și delegații vor hotărî numărul și dimensiunile tablourilor sau ale oricăror obiecte de artă care vor fi admise la Expoziție, în funcție de mărimea localului ce va putea fi închiriat.

Scanned with OKEN Scanner

Articolul 22. Tablourile urmează să fie aşezate după mărime, cele mici la înălţimea cea mai potrivită pentru a fi privite, cele mai mari deasupra lor. Totul, în ordine alfabetică.

Se va trage la sorţi pentru a se hotărî litera cu care trebuie să se înceapă. În nici un caz nu vor exista mai mult de două rînduri de tablouri.

Catalogul va trebui să menţioneze preţul tablourilor ce urmează a fi vîndute.

Articolul 23. Taxele de intrare şi zilele de intrare gratuită vor fi hotărîte de Adunarea Generală. Asociaţii vor avea dreptul să intre gratuit în orice zi.

Articolul 24. Se va percepe o taxă de maximum 10% — votată de Adunarea Generală — asupra preţului fiecărui tablou expus care va fi vîndut în timpul cît va dura Expoziţia.

Publicitate

Articolul 25. Două copii ale prezentului act, certificat de preşedintele Consiliului Provizoriu de Administraţie, vor fi depuse, în curs de o lună, una la grefierul Tribunalului de Comerţ al Senei, cealaltă la grefierul Judecătoriei de pace din apropierea domiciliului social. Extrasele prezentului act vor fi publicate într-unul din ziarele desemnate prin anunţurile legale.

Făcut în dublu exemplar la Paris, la data de... un exemplar urmînd a fi încredinţat Consiliului de Administraţie şi celălalt Consiliului de Supraveghere.

III

EXPOZIŢIE ÎN PARTICIPARE*

Între subsemnaţii,

Conform art. 47, 48, 49 şi 50 din Codul Comerţului, s-a alcătuit o Societate în participare în vederea realizării unei Expoziţii publice de pictură, sculptură, gravură şi obiecte de artă, şi de vînzare a obiectelor expuse.

Ea va purta numele de *Expoziţie în participare*. Această Expoziţie va fi organizată la Paris într-un local potrivit sau într-o baracă construită în acest scop. Expoziţia se va deschide la 1 martie şi va dura cel puţin o lună şi cel mult şase săptămîni.

Expoziţia va cuprinde 300 de lucrări de artă.

Taxa de intrare pentru public va fi de 1 franc.

Amplasarea tablourilor se va face în ordine alfabetică, cele mai mari urmînd a fi aşezate mai sus; tablourile nu vor putea fi aşezate pe mai mult de două rînduri.

Capitalul Expoziţiei în participare urmînd a face faţă cheltuielilor necesare se va compune din 150 de cote a cîte 60 de franci fiecare.

Fiecare cotă va da dreptul la expunerea a două obiecte de artă.

Nimeni nu va putea subscrie la mai mult de trei cote.

* Document policopiat, nedatat

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, în cazul cînd pînă la 15 februarie nu se va fi subscris la totalitatea cotelor, societarii vor avea dreptul să subscrie fiecare la cîte două cote suplimentare.

Repartiţia cotelor se face după cum urmează: domnii ...

Expoziţia în participare nu va fi definitiv constituită decît atunci cînd se va fi subscris la toate cotele.

Suma globală reprezentînd aceste cote va fi remisă casierului expoziţiei, în momentul subscripţiei.

Expoziţia în participare va fi administrată de un girant ales sau nu dintre participanţi, căruia i se va aloca o sumă de... şi un beneficiu ce urmează a fi arătat mai jos.

Acest girant nu va putea hotărî efectuarea de cheltuieli decît sub controlul a doi comisari numiţi de Adunarea Generală.

El va trebui să remită fondurile casierului Expoziţiei în Participare, care va fi numit dintre participanţi în Adunarea Generală:

Pentru Constituirea Participării,

domnul Martin este girant provizoriu;

domnii Renoir şi Rouart, comisari;

domnul ... casier.

Amplasarea tablourilor se va face de către girant, asistat de o comisie compusă din cinci membri numiţi de Adunarea Generală.

Pentru ca hotărîrile Adunării Generale să fie valabile, trebuie să fie prezenţi sau reprezentaţi cel puţin jumătate dintre participanţi. Nimeni nu poate fi reprezentat prin altcineva decît printr-un membru participant.

Operaţiile de Participare se vor face cu bani lichizi.

Veniturile Expoziţiei se vor compune din: taxa de intrare la Expoziţie, taxa de 10% percepută din preţul tablourilor vîndute în cadrul Expoziţiei; sumele realizate din vînzarea cataloagelor, fotografiilor sau altor obiecte.

Durata Expoziţiei în Participare este cea a timpului necesar constituirii, expunerii şi lichidării sale.

Odată închisă expoziţia, participarea va fi lichidată prin grija girantului şi a comisarilor.

Cîştigul realizat, care se va compune din excedentul încasărilor faţă de cheltuieli, va fi împărţit după cum urmează: 20% va fi dat girantului; iar restul de 80% va fi împărţit între participanţi conform numărului cotelor de participare.

Această lichidare se va face după ce conturile vor fi fost supuse unei Adunări Generale care le va aproba şi va da descărcare.

Dacă la data de 15 martie nu se va fi subscris la toate cotele, o Adunare a celor care au subscris va hotărî ceea ce trebuie făcut.

Pentru toate informaţiile a se adresa domnului Martin, strada St. Georges, nr. 29.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Această bibliografie este concepută ca un ghid. În timp ce majoritatea bibliografiilor savante şi mai mult sau mai puţin complete acordă un loc egal atît faptelor importante cît şi celor secundare, celor bune cît şi celor rele, noi am încercat să ne limităm la principalele publicaţii, arătînd totodată în cîteva cuvinte conţinutul lor.

Secţiunea consacrată studiilor asupra impresionismului în general este organizată în mod cronologic, în aşa fel încît cititorul să poată urmări, în lumina comentariilor noastre, atît evoluţia consideraţiilor făcute asupra impresionismului cît şi dezvoltarea studiilor consacrate acestei mişcări.

Secţiunile consacrate fiecărui artist (Bazille, Caillebotte, Cassatt, Cézanne, Degas, Gauguin, Manet, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir şi Sisley) sînt, din motive practice, împărţite după cum urmează: Cataloage de lucrări; Scrierile artistului; Mărturii contemporane; Biografii; Studii de stil; Reproduceri; şi, uneori, Cataloage de expoziţii. În cadrul fiecărei subdiviziuni, ordinea este cronologică. Dat fiind că anumite publicaţii pot fi citate în mai multe rubrici, toate sînt numerotate şi numerele se repetă de fiecare dată cînd este cazul.

Comentariile încearcă mai ales să stabilească în ce măsură poate interesa lucrarea citată, şi pun accentul pe documentaţia de primă mînă. Sînt semnalate bibliografia, indicele, alegerea ilustraţiilor şi calitatea reproducerilor etc.

Dintre articolele din reviste şi periodice nu le citäm decît pe acelea care conţin elemente importante, documente noi. Dintre cărţi, sînt citate chiar şi cele care par lipsite de importanţă, dacă au fost cunoscute de un public larg, bucurîndu-se de un succes nemeritat.

Cum nu avem pretenţii de exhaustivitate, nu am indicat în bibliografie toate publicaţiile pe care le-am utilizat sau citat. Cititorul va găsi referinţe bogate la publicaţii mai numeroase în notele de la sfîrşitul fiecărui capitol.

Scanned with OKEN Scanner

1 **Zola, E.:** *Mon Salon* (1866) reluat în *Mes Haines*, Paris 1866, 1879, 1926; *Une nouvelle manière en peinture* — Edouard Manet (1867); *Nos peintres au Champ-de-Mars* (1867); *Mon Salon* (1868). Toate aceste articole sînt reproduse în E. Zola — *Salons, recueillis, adnotés et présentés par F.W.J. Hemmings et Robert J. Niess*, Geneva-Paris, 1959. Acest volum conține un excelent studiu de Hemmings asupra criticii de artă a lui Zola și reeditări ale scrierilor posterioare ale lui Zola, mai ales ale studiilor sale publicate în periodicul rus, *Le Messager de l'Europe*, pe care nu le găsim nicăieri în altă parte: „*Une exposition de tableaux à Paris* (1875)"; *Deux expositions d'art au mois de mai* (1876); *L'école française de peinture à l'exposition de 1878* (1878); *Nouvelles artistiques et littéraires* (1879). Primele scrieri ale lui Zola sînt însă cele care și-au adus o importantă contribuție la formarea grupului impresionist. A se vedea bibl. 11 și 40. În legătură cu gustul și colecția lui Zola, a se vedea: J. Adhémar: *Le cabinet de travail de Zola* în *Gazette des Beaux-Arts*, noiembrie 1960.

2 **Leroy, L.:** *L'exposition des Impressionnistes*, în *Le Charivari*, 25 aprilie 1874, citat mult în vol. I al lucrării de față. Acest articol, în care pictorii sînt pentru prima oară numiți „impresioniști", este caracteristic pentru nenumăratele atacuri publicate în ziarele franceze cu prilejul diferitelor expoziții ale grupului.

3 **E. Duranty:** *La Nouvelle Peinture. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les Galeries Durand-Ruel*, Paris, 1876. Mult citat și discutat în vol. II, pag. 26-29. Este prima publicație consacrată grupului impresionist, deși termenul de „impresionism" este evitat cu grijă. Există o nouă ediție cu apendice și note de M. Guérin, Paris, 1946. A se vedea, de asemenea, O. Reuterswaerd: *An Unintentional Exegete of Impressionism. Some observations on Edmond Duranty and his „La nouvelle peinture"*, Konsthistorisk Tidskrift, IV, 1949, Stockholm. Pentru Duranty a se consulta de asemenea: L.E. Tabary: *Duranty, étude biographique et critique*, Paris, 1954. (Acest studiu se ocupă mai ales de Duranty ca romancier).

4 **James, H.:** *Parisian Festivity* în *New York Tribune*, 13 mai 1876; reluat în James: *The Painter's Eye*, prezentat de J.L. Sweeney, New York, 1956.

5 **Rivière, G.** (redactor): *L'Impressionniste, journal d'art*, 5 numere apărute între 6 și 28 aprilie 1877 cu ocazia celei de a treia expoziții a grupului, publicate cu ajutorul și colaborarea lui Renoir. Pentru extrase, a se vedea L. Venturi: *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris, 1939, v. II, pag. 305—329.

6 **Rivière, G.:** *Les Intransigeants et les Impressionnistes — Souvenir du Salon libre de 1877* în *L'Artiste*, 1 noiembrie 1877. La cererea redactorului, acest articol nu îl menționează nici pe Cézanne nici pe Pissarro.

7 **Duret, T.:** *Les Peintres impressionnistes*, Paris, 1878. Această broșură este reprodusă în opera aceluiași autor: *Critique d'avantgarde*, Paris, 1885, și în: *Peintres impressionnistes*,

Scanned with OKEN Scanner

Paris, 1923. Scurt studiu general întovărășit de notițe biografice asupra lui Monet, Sisley, Pissarro, Renoir și Berthe Morisot. Un prim efort serios pentru a explica impresionismul și a pune în valoare pe principalii săi reprezentanți. Vezi vol. II al lucrării de față, pag. 52-53. Vezi de asemenea pag. 17, 62.

8 **Clement, C.E. și L. Hutton:** *Artists of the Nineteenth Century and their Works.* A handbook, Boston-New York, 1879. Această carte nu menționează nici un pictor modern, cu excepția lui Manet. Este totuși utilă pentru studierea pictorilor care erau celebri în momentul în care au debutat impresioniștii.

8a **Hébert, H.:** *Physionomie d'un Atelier libre à Paris* în *Revue illustrée du Cercle des Beaux-Arts*, Geneva, I, nr. 1—4 (1879), informează asupra Atelierului Elvețian.

9 **Martelli, D.:** *Gli Impressionisti. Lettura data al circolo filologico di Livorno*, Florența, 1880. Conferință ținută de un prieten al lui Degas și Pissarro; analiză inteligentă a artei noi pe care Martelli o studiase la Paris în 1878 — 1879 (cînd Degas îi făcuse portretul). Vezi de asemenea scrierile lui Martelli, în parte inedite: *Scriti d'Arte di Diego Martelli* (prezentate de A. Boschetto), Florența, 1952.

10 **Burty, P.:** *Grave Imprudence*, Paris, 1880. Roman; istoria sentimentală a unui pictor care are trăsături comune cu Monet, Renoir și Manet. Autorul prezintă începuturile impresionismului și descrie întrunirile de cafenea. În romanul său apare un critic, personaj prin care se înfățișează pe sine.

11 **Zola, É.:** *Le Naturalisme au Salon* în *Voltaire*, 18, 19, 22 iunie, 1880. Reluat în 1.

12 **Duranty, E.:** *Le Pays des Arts*, publicație postumă, Paris, 1881, Patru nuvele, dintre care cea intitulată „Pictorul Louis Martin" prezintă părerile autorului despre artă, amintirile sale despre Salonul Refuzaților, despre Manet, Degas, Fantin, și un portret destul de injurios al lui Cézanne, înfățișat sub numele de Maillobert (vezi J. Rewald: *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, pag. 261—263).

13 **Brandes, G.:** *Japanesik og impressionist Kunst*, 30 octombrie 1882; reluat în Brandes: *Berlin som tysk Rigshovestad*, Copenhaga, 1885.

14 **Wedmore, F.:** *The Impressionists* în *Fortnightly Review*, ianuarie 1883. Dare de seamă asupra expoziției.

15 **Laforgue, J.:** *Compte rendu d'une Exposition impressionniste à Berlin*, 1883. Reluat în 54.

16 **Huysmans, J.-K.:** *L'Art moderne*, Paris, 1883. Reeditare a unor articole despre Saloanele din 1879 — 1881 și despre expozițiile impresioniste din anii 1880 — 1882. La început mai curînd ostil grupului, împărtășind prejudecățile prietenului său Zola, Huysmans devine apărătorul lui convins căci — după părerea sa — pictorii și-au depășit greșelile (de fapt el este cel care, treptat, le înțelege mai bine idealurile). Despre Huysmans ca critic de artă, vezi: H. Trudgian: *L'Esthétique de J.-K. Huysmans*, Paris, 1934 (cu o listă

Scanned with OKEN Scanner

completă a operelor sale și o bibliografie) și J. Rewald: *Le Post-Impressionnisme, de Van Gogh à Gauguin*, Paris, 1961.

17 **Duret, T.:** *Critique d'avant-garde*, Paris, 1885. Reeditarea unui articol despre Salonul din 1870, a broșurii din 1878 asupra impresioniștilor și a unor studii despre Monet, Renoir, Manet, despre stampele japoneze etc., scrise în general sub formă de cuvînt înainte la cataloagele expozițiilor.

18 **Fénéon, F.:** *Les Impressionnistes en 1886*, Paris, 1886. Dare de seamă despre ultima expoziție a grupului, în care se insistă în special asupra artei și teoriilor lui Seurat. Fénéon este primul care sesizează tendințele divergente care, în 1886, îi separă pe diferiții impresioniști. Retipărit în Fénéon: *Oeuvres*, cu o introducere de J. Paulhan, Paris, 1948. (Această ediție omite cîteva dintre cele mai importante scrieri ale lui Fénéon asupra neoimpresionismului). Despre Fénéon vezi J. Rewald: *Le Post-Impressionnisme, de Van Gogh à Gauguin*, Paris, 1961.

19 **National Academy of Design:** *Special Exhibition: „Works in oil and Pastel by Impressionists of Paris"*, New York, 1886. Catalog al expoziției istorice organizate de Durand-Ruel, cu citarea unor scrieri de Duret, Pellet, Georget, Burty, Mirbeau, Geffroy, și a unor articole apărute în *Le Temps* și *The Evening Standard*. Vezi de asemenea H. Huth: *Impressionism comes to America* în *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1946. Vezi de asemenea lucrarea de față, vol. II, pag. 129, nota 4.

20 **Sabbrin, C.:** *Science and Philosophy in Art*, Philadelphia, 1886. Dare de seamă asupra expoziției impresioniste de la New York, consacrată mai ales lui Monet, ale cărui tablouri sînt analizate în detaliu și definite ca fiind „cea mai recentă expresie artistică a gîndirii științifice și filosofice".

21 **Zola, É.:** *L'Oeuvre*, Paris, 1886. Roman bogat în detalii autobiografice; eroul este un pictor care împrumută o serie de trăsături de la Manet și Cézanne. Asupra acestei cărți și asupra notelor pregătitoare ale lui Zola, vezi: J. Rewald: *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, cap. XIX și XX. Vezi de asemenea ediția din 1928 cu note și comentarii de M. Le Blond. Vezi și: Petersen C.V.: *Omkring Zola's „Mestervaerket"*, *Afhandlinger og Artikler om Kunst*, Copenhaga, 1939; Niess R.J.: *Another View of Zola's „L'Oeuvre"*, în *Romanic Review*, New York, 1948; Robert G.: *Émile Zola, principes et caractères généraux de son oeuvre*, Paris, 1952.

22 **Moore, G.:** *Confessions of a Young Man*, Londra, 1888. Această lucrare, ca și alte lucrări ale aceluiași autor, oferă date asupra impresioniștilor, dintre care i-a cunoscut mai ales pe Manet și pe Degas. Cartea — apărută și în franceză încă din 1888 — conține o descriere caricaturizată a ultimei expoziții din 1886. Pentru „competența" lui Moore, vezi D. Cooper: *George Moore and Modern Art* în *Horizon*, februarie, 1945. Vezi, de asemenea, 25, 34 și 64.

23 **Stranahan, C.H.:** *A History of French Painting from its earliest to its latest practice, including an account of the French Academy of Painting, its Salons, Schools of Instruction and Regulations*, New York, 1888. Capitolul VII, partea a XII-a, consacrat „Impresioniștilor", tratează despre Manet, Bas-

Scanned with OKEN Scanner

tien-Lepage, Duez etc. şi nu manifestă nici o înţelegere faţă de adevăraţii impresionişti. Este totuşi una dintre primele istorii ale artei franceze care îi menţionează, cel puţin.

24 **Lemonnier, C.:** *Les Peintres de la Vie*, Paris, 1888. Scurtă prezentare a impresioniştilor.

25 **Moore, G.:** *Impressions and Opinions*, Londra-New York, 1891. Conţine un capitol important despre Degas.

26 *L'Art dans les deux Mondes*, periodic publicat de Durand-Ruel din noiembrie 1890 şi pînă în mai 1891. Diferitele numere conţin importante articole scrise de Wyzewa despre Renoir, Berthe Morisot, Seurat; de Geffroy despre Degas; de Lecomte despre Sisley; de Mirbeau despre Pissarro şi Monet etc. (Articolele lui Wyzewa despre Berthe Morisot şi Renoir au fost retipărite — revăzute şi dezvoltate — vezi 53).

27 **Wyzewa şi Perreau:** *Les Grands Peintres de la France*, Paris, 1891.

28 **Hamerton, P.G.:** „*The Present State of the Fine Arts in France*" *(IV. Impressionism)* în *The Portfolio*, 1891. Deşi autorul a cunoscut mai mulţi pictori şi le-a cerut explicaţii şi ilustraţii, studiul său reflectă prejudecăţile epocii. El reproşează impresioniştilor „neglijarea detaliilor, ignorarea desenului, indiferenţa faţă de farmecul compoziţiei".

29 **Waern, C.:** „*Notes on French Impressionists*" în *Atlantic Monthly*, aprilie, 1892. Studiu foarte favorabil, care se termină cu o pitorească descriere a unei vizite la prăvălioara lui Moş Tanguy.

30 **Silvestre, A.:** *Au Pays des Souvenirs*, Paris 1892. Capitolul consacrat Cafenelei Guerbois conţine portrete ale lui Manet, Zola, Desboutins, Duranty, Degas, Fantin-Latour etc. Vezi lucrarea de faţă, vol. I, pag. 162-166.

31 **Lecomte, G.:** *L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, Paris, 1892. Scrisă în epoca în care impresioniştii începeau să fie recunoscuţi treptat, această lucrare îmbină unele portrete succinte ale pictorilor cu descrierea, mai curînd lirică, a lucrărilor lor principale; nu conţine date biografice, fiind mai ales o prezentare ditirambică a impresionismului. Este ilustrată cu acva-forte după lucrări de Degas, Monet, Manet, Renoir, Pissarro etc.

32 **Aurier, G.A.:** *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893. Sînt cîteva scrieri despre artă ale unui autor simbolist, admirator fervent al lui Van Gogh şi Gauguin. Asupra lui Aurier, vezi J. Rewald: *Le Post-Impressionnisme, de Van Gogh à Gauguin*, Paris, 1961.

33 **Geffroy, G.:** *L'Impressionnisme* în *Revue encyclopédique*, 15 decembrie 1893.

34 **Moore, G.:** *Modern Painting*, Londra-New York, 1893. Conţine un studiu despre „Monet, Sisley, Pissarro şi decadenţa", remarci ciudate şi eronate despre Renoir şi o discuţie amuzantă despre Degas.

35 **Geffroy, G.:** *Histoire de l'Impressionnisme* în *La Vie artistique*, seria a III-a, Paris, 1894. Studiul despre evoluţia impresionismului este urmat de capitole consacrate fiecărui artist. Această primă istorie a mişcării a fost scrisă mai ales — ca şi cartea lui Lecomte — pentru a-i apăra pe pictori, într-o perioadă în care era încă necesar ca cititorii să fie convinşi

Scanned with OKEN Scanner

de onestitatea intenţiilor acestora şi de munca lor scrupuloasă. Deşi autorul i-a cunoscut îndeaproape pe cei mai mulţi dintre impresionişti, el evită să vorbească despre personalitatea lor, insistînd, dimpotrivă, asupra a ceea ce este comun în încercările lor şi asupra modului logic în care au dezvoltat moştenirea trecutului. Această lucrare este interesantă ca document istoric, dar nu conţine informaţii suplimentare faţă de publicaţiile mai recente. Indice.

36 **Garland, H.:** *Crumbling Idols*, Chicago — Cambridge, 1894. Un capitol asupra impresionismului reprezintă ceea ce s-ar putea considera a fi, fără îndoială, o primă pledoarie total favorabilă acestei mişcări scrisă în limba engleză. Autorul compară pictorii cu nişte „muzicieni realizaţi; executarea bucăţii este rapidă, dar ea a necesitat mult studiu şi o îndelungă practică".

37 **Nittis, J. de:** *Notes et Souvenirs*, Paris, 1895. Lucrare lipsită de interes. Conţine note despre Manet şi Degas (desemnat prin iniţiala D.), pe care autorul îi cunoştea foarte bine, şi despre Caillebotte, Duranty şi prima expoziţie a grupului, la care autorul participase.

38 **Michel, A.:** *Notes sur l'Art moderne*, Paris, 1896.

39 **Muther, R.:** *The History of Modern Painting*, Londra, 1896, 3 vol. Capitolul despre impresionism din vol. 2, bazat pe o cunoaştere imperfectă a faptelor, a pierdut astăzi orice interes.

40 **Zola, E.:** *Peinture* în *Le Figaro*, 2 mai 1896. Este ultimul articol despre artă scris de Zola, în care acesta se arată foarte decepţionat de mişcarea impresionistă. Mult citat în J. Rewald: *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, pag. 358—361.

41 **Séailles, G.:** *L'Impressionnisme* în *Almanach du Bibliophile pour l'année 1898*, Paris, 1898.

42 **Bricon, E.:** *L'Art impressionniste au musée du Luxembourg* în *La Nouvelle Revue*, 15 septembrie 1898. Studiu favorabil asupra donaţiei Caillebotte, mai ales cu privire la Manet, Monet, Degas şi Renoir. A se consulta de asemenea vol. II, pag. 169, nota 32 şi bibl. 219.

43 **Signac, P.:** *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Paris, 1899. Demonstraţie care tinde să dovedească că dezvoltarea artei, începînd de la Delacroix şi trecînd prin impresionism, trebuia să ajungă, în mod logic, la neo-impresionism, scrisă de principalul promotor al acestei mişcări.

44 **Thibault-Sisson:** *Une Histoire de l'Impressionnisme* în *Le Temps*, 17 aprilie 1890.

45 **Succession de madame veuve Chocquet:** *Tableaux modernes, Galeries Petit*, Paris, 1, 3 şi 4 iulie 1899. Catalog ilustrat al Colecţiei Chocquet cu o introducere de L. Roger-Milès.

46 **Bridgmann, F.A.:** *Enquête sur l'Impressionnisme* în *La Revue Impressionniste*, Marseille-Paris, 1900.

47 **Geffroy, G.:** *La Peinture en France de 1850 à 1900*, Paris, f.d. (1900).

48 **Mellerio, A.:** *L'Exposition de 1900 et l'impressionnisme*, Paris, 1900. Mică broşură consacrată apărării mişcării impresioniste; metodică, bine documentată. În bibliografie figurează numeroase articole mai vechi şi o listă a expoziţiilor lui

Monet, Pissarro, Renoir, Degas, Cézanne, Sisley, Morisot, Guillaumin, Boudin, Caillebotte, Cassatt și Zandomeneghi. Este probabil prima bibliografie de acest gen.

49 **Lecomte, G.:** *Catal. de la coll. E. Blot*, Paris, mai, 1900.

50 **Mac Coll. D.S.:** *Nineteeth Century Art*, Glasgow, 1902.

51 **Mauclair, C.:** *Les Précurseurs de l'impressionnisme* în *Nouvelle Revue*, 1902. Lucrare consacrată mai ales lui Monticelli, fără a menționa totuși prietenia sa pentru Cézanne.

52 **Meier-Graefe, J.:** *Manet und sein Kreis*, Berlin, 1902. Prima carte cu acest subiect scrisă de un autor ale cărui numeroase și entuziaste articole despre impresionism au contribuit mult la cunoașterea sa în Germania și în alte țări. Această carte ilustrată conține capitole despre Manet, Monet, Pissarro, Cézanne și Renoir.

53 **Wyzewa, T.** (de): *Peintres de Jadis et d'Aujourd'hui*, Paris, 1903. Capitol despre Morisot și Monet.

54 **Laforgue, J.:** *Mélanges posthumes*, Paris, 1903 *(Oeuvres complètes*, vol. III). Conține un capitol despre impresionism, excelentă „explicație fiziologică și estetică a formulei impresioniste", scris cu ocazia unei expoziții impresioniste (Gurlitt, Berlin, 1883). Vezi și M. Dufour: *Une Philosophie de l'impressionnisme, Etude sur l'Esthétique de Jules Laforgue*, Paris, 1904, și F. Fisca: *Jules Laforgue et la Gazette des Beaux-Arts* în *Gazette des Beaux-Arts*, februarie 1961.

55 **Mauclair, C.:** *The French Impressionists*, Londra, 1903. Prima lucrare cu acest subiect tradusă în engleză; versiunea originală a apărut la Paris în 1904 sub titlul: *L'Impressionnisme, son Histoire, son Esthétique, ses Maîtres*. Această carte a contribuit incontestabil, în mare măsură, la succesul impresionismului. Totuși, autorul său nu era cel mai indicat să devină apărătorul acestei mișcări. Ca critic de artă la *Mercure de France* publicase numeroase articole pretențioase și insolente în care îi ataca pe toți marii pictori contemporani. Vedea în neoimpresionism „o tehnică amuzantă", vorbea despre „arta colonială și vulgară" a lui Gauguin, despre „gangsterismul" lui Lautrec, îi copleșea cu disprețul său pe Cézanne și Pissarro. În același timp îi admira pe Böcklin, Hodler, Carrière etc. Dar cînd valoarea pictorilor pe care îi calomniase va fi, în sfîrșit, recunoscută — după moartea lor —, Mauclair nu se va sfii să se alăture admirației generale și să devină exegetul impresionismului. Trebuie să recunoaștem că a rămas totuși credincios părerilor sale despre Cézanne, în care vede doar un biet pictor de provincie care caută să realizeze o operă ce-i depășește cu mult talentul mediocru (vezi și 51, 85, 97).

Lucrarea lui Mauclair cuprinde scurte capitole despre istoria și teoriile impresionismului, urmate de studii despre Manet, Monet, Degas, Renoir și de un capitol intitulat „Impresioniștii minori, Pissarro, Sisley, Cézanne, Morisot, Cassatt, Caillebotte, Lebourg, Boudin". Urmează capitole despre ilustratorii moderni (Raffaëlli este preferat lui Lautrec), despre neo-impresionism (cuprinzînd considerații nu numai despre Seurat și Signac, ci și despre Denis, Vuillard, Bon-

nard, Gauguin etc.) și un ultim capitol despre calitățile și „defectele" impresionismului.

56 **Meier-Graefe, J.:** *Der Moderne Impresionismus*, Berlin, f.d. (1903—1904). Lucrare consacrată lui Lautrec, Gauguin, stampelor japoneze și neoimpresionismului.

57 **Dewhurst, W.:** *Impressionist Painting, its Genesis and Development*, Londra, 1904. Lucrare scrisă cu bune intenții de un pictor care l-a cunoscut și admirat pe Monet și a purtat corespondență cu Pissarro. Nefiind nici istoric și nici scriitor, autorul nu este sigur pe fapte și date, fiind totodată lipsit de orice simț al succesiunii evenimentelor. Deși pictor, nu dă nici un fel de informații de ordin tehnic. Foarte asemănător în aprecierile sale cu Mauclair, îl așază pe Cézanne pe același plan cu Boudin și Jongkind. Incapabil, se pare, să distingă între inițiatori și discipoli, Dewhurst se ocupă în cartea sa de artiștii care au prea puțin sau deloc de-a face cu impresionismul. Ilustrații excelente în alb și negru și în culori.

58 **Meier-Graefe, J.:** *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 vol, Stuttgart, 1904. (Ediția a doua, adăugită, München, 1927; traducerea engleză, New York, 1908). Este prima istorie generală a artei moderne, vast concepută și acordînd un loc important fiecărui impresionist în parte. Bogat ilustrată, indice.

58a **Sizeranne, R. de la:** *Les Questions esthétiques contemporaines*, Paris, 1904, capitolul II: „Le bilan de l'impressionnisme".

59 **Burne-Jones, P.:** *The Experiment of Impressionism* în *Nineteenth Century and After*, martie 1905. O diatribă împotriva impresionismului scrisă de un protagonist al mișcării prerafaelite.

60 **Nicholson, A.:** *The Luminist* în *Nineteenth Century and After*, aprilie 1905. O pledoarie moderată pentru impresionism, răspunzînd atacului lui Burne-Jones.

61 **Lanoé, G.:** *Histoire de l'École française du Paysage, depuis Chintreuil jusqu'à 1900*, Nantes, 1905.

62 **Duret, T.:** *Histoire des Peintres impressionnistes*, Paris, 1906. Este broșura din 1878, mult adăugită. Lucrarea nu prezintă un istoric al mișcării, ci cuprinde o serie de capitole consacrate lui Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Morisot, Cézanne și Guillaumin. Deși această carte — considerată mult timp clasică — conține date biografice și amintiri personale, ea decepționează astăzi, mai ales că autorul, prieten intim cu impresioniștii încă dinainte de 1870, părea foarte indicat să dea informații complete și definitive asupra mișcării. Deși „martor" prin excelență a „epocii eroice" a impresionismului, Duret nu a știut nici să evoce personalitatea prietenilor săi pictori și nici să folosească numeroasele scrisori pe care le primise de la aceștia. După Tabarant (*Autour de Manet* în *L'Art Vivant*, 15 august 1928), primul autor care a publicat numeroase documente ce îi aparținuseră lui Duret, acesta nu știa să utilizeze informațiile pe care le avea la dispoziție, după cum nu știa nici să aprecieze la justa lor valoare faptele sau documentele originale. Bibliografie insuficientă, ilustrații, fără indice.

63 **Fontainas, A.:** *Histoire de la Peinture française au XIX-ème siècle*, Paris, 1906. Studiu excelent despre impresioniști și precursorii lor, urmat de un capitol instructiv despre arta oficială din aceeași epocă. Nouă ediție adăugită — acoperind perioada 1901—1920, Paris, 1922.

64 **Moore, G.:** *Reminiscences of the Impressionist Painters*, Dublin, 1906. Conferință pe baza „Confesiunilor" aceluiași autor (vezi 22), cuprinzînd și alte amintiri despre Renoir, Pissarro, Cézanne și Cassatt. Introdusă mai tîrziu în Moore: *Vale*, Londra, 1914.

65 **Hevesi, L.:** *Acht Jahre Secession*, Viena, 1906. Capitol despre impresioniști și tablourile trimise la Secesiunea de la Viena din 1903.

66 **Meier-Graefe, J.:** *Impressionisten*, München-Leipzig, 1906. Capitole despre Guys, Manet, Van Gogh, Pissarro și Cézanne, III, fără indice.

67 **Pica, V.:** *Gl'Impressionisti francesi*, Bergamo, 1908. Studiu important, deși oarecum confuz și nu prea bine informat, însoțit de ilustrații numeroase și foarte bine alese.

68 **Hamann, R.:** *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Marburg, 1908. Tratat mai mult filozofic decît istoric despre impresionismul în pictură, sculptură, muzică, poezie și în gîndirea abstractă, insistînd mai ales asupra expresiei sale literare. Autorul vede în neoimpresionism realizarea cea mai caracteristică a mișcării impresioniste. Fără ilustrații și indice.

69 **Meier-Graefe, J.:** *Über Impressionismus* în *Die Kunst für Alle*, 1 ianuarie 1910.

70 **Holl, J.C.:** *Après l'impressionnisme*, Paris, 1910. În ciuda titlului, această broșură se ocupă mai mult de impresioniști decît de succesorii lor.

71 **Huneker, J.:** *Promenades of an Impressionist*, New York, 1910. Capitolul despre Cézanne, Degas, Monet, Renoir, Manet, Gauguin etc. Fără ilustrații și indice.

72 **Weisbach, W.:** *Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*, 2 vol., Berlin, 1910—1911. Al doilea volum conține un studiu selectiv despre arta din Extremul-Orient și despre impresionismul francez, cu cîteva mici planșe în culori reprezentînd opere mai puțin cunoscute și numeroase ilustrații în negru și alb.

73 **Koehler, F.:** *Edmond und Jules de Goncourt, die Begründer des Impressionismus*, Leipzig, 1911. Studiu despre frații Goncourt ca scriitori, critici de artă și artiști, cu o vastă bibliografie referitoare la impresionismul literar și artistic.

74 **Dewhurst, W.:** *What is Impressionism?* în *Contemporary Review*, 1911. Prezintă pe scurt „analogiile extraordinare dintre teoriile lui Ruskin și impresionism". Vezi și 57.

75 **Phillips, D.C.:** *What is Impressionism?* în *Art and Progress*, septembrie 1912.

76 **Denis, M.:** *Théories, 1890—1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 1912. Colecție de numeroase articole, dintre care unele consacrate lui Gauguin și Cézanne, pe care autorul îl cunoscuse. Document important

cu privire la concepțiile generației post-impresioniste, autorul fiind, dintre pictori, cel mai important purtător de cuvînt al acesteia. Vezi și 94 și M. Denis: *Journal* (1884—1943), 3 vol., Paris, 1957—1959.

77 **Coellen, L.:** *Die neue Malerei*, München, 1912. Capitolul despre impresionism.

78 **Raphael, M.:** *Von Monet zu Picasso*, München-Leipzig, 1913. Conține un lung studiu despre spiritul creator în general și un capitol interesant despre impresionism, consacrat mai ales lui Monet și Rodin. Impresionismul este definit „mai curînd ca o reacție decît ca o acțiune", din cauza aservirii sale față de percepțiile imediate. 30 ilustrații, fără bibliografie și indice.

79 **Borgmeyer, C.L.:** *The Master Impressionists*, Chicago, 1918. Acest prim studiu important publicat în America asupra impresionismului — conținînd 234 ilustrații, adeseori bine alese — este cu totul învechit. Aprecierile critice ale autorului sînt lipsite de interes și informațiile sale adeseori eronate. Ilustrațiile sînt grupate fără nici o ordine; ele cuprind nu numai lucrări ale impresioniștilor, ci și lucrări ale lui Carolus-Duran, Bastien-Lepage, de Nittis, Raffaëlli, a numeroși epigoni și chiar lucrări de Matisse.

80 **Hausenstein, W.:** *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Stuttgart-Berlin, 1914. Capitole despre impresioniștii francezi, neoimpresionism, Cézanne, Van Gogh și Gauguin.

81 **Wright, W.H.:** *Modern Painting, its Tendency and Meaning*, Londra-New York, 1915. Este prima lucrare erudită în engleză despre impresionism care, în concepția autorului, nu reprezintă o ruptură față de trecut și nu este bazat pe date științifice, așa cum s-a pretins adeseori. Ilustrații, indice, fără bibliografie.

82 **Grautoff, O.:** *Die Auflosung der Eizelform durch den Impressionismus* în *Der Cicerone*, 1919.

83 **Blanche, J.-E.:** *Propos de Peintre, de David à Degas*, Paris, 1919. Conține trei capitole importante cu amintiri despre Manet, Renoir, Degas. Fără ilustrații și indice.

84 **Fénéon, F.** (prezentat de): *L'Art moderne*, Paris, 1919. Două volume cu 173 ilustrații bine alese — deși nedatate — după operele lui Cézanne, Manet, Renoir etc., din Colecția Bernheim-Jeune. Citate interesante din diverși autori.

85 **Mauclair, C.:** *L'Art indépendant français sous la III-ème République*, Paris, 1919. Studii despre pictura, literatura și muzica din perioada 1890 — primul război mondial.

86 **Landsberger, F.:** *Impressionismus und Expressionismus*, Leipzig, 1919. O succintă juxtapunere a celor două stiluri, autorul insistînd pe cel de-al doilea.

87 **Deri, M.:** *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*, 2 vol. (text și ilustrații), Berlin, 1919. Tratat privitor la evoluție, bazat pe psihologie. Capitolele asupra impresionismului și neo-impresionismului nu fac distincția între inițiatori și epigoni. Indice scurt, fără bibliografie. Pentru un studiu condensat despre impresionism de același autor, vezi Deri: *Die neue Malerei*, Leipzig, 1921.

Scanned with OKEN Scanner

88 **Letellier, A.:** *Des Classiques aux Impressionnistes*, Paris, 1920. Apărînd arta oficială, această carte este o tentativă mediocră destinată să „zdrobească" impresionismul printr-o îngrămădire de citate și printr-o pălăvrăgeală pseudo-erudită.

89 **Picard, M.:** *Das Ende des Impressionismus*, Zürich, 1920.

90 **Colin, P.:** *Notes pour servir à l'étude de l'impressionnisme*, Paris, 1920.

91 **Marzynski, G.:** *Die Methode des Expressionismus*, Leipzig, 1920. În capitolul despre impresionism, „poantilismul" este considerat expresia sa cea mai pură.

92 **Klingsor, T.L.:** *La Peinture (L'Art français depuis vingt ans)*, Paris, 1921. Capitol despre academism și impresionism.

93. **Faure, E.:** *Histoire de l'Art — L'Art moderne*, Paris, 1921. Nu tratează decît pe scurt despre impresionism în general, dar consacră studii pătrunzătoare lui Cézanne și Renoir. Tablou istoric sumar, indice, ilustrații.

94 **Denis, M.:** *Nouvelles Théories, sur l'Art moderne, sur l'Art sacré*, 1914—1921, Paris, 1922. Conține capitole despre impresionism, Cézanne și Renoir. Vezi și 76.

95 **Fontainas, Vauxcelles** și **George:** *Histoire générale de l'art sacré*, 1914—1921, Paris, 1922. În primul volum există cîteva capitole izbutite despre impresionism în general și despre o serie de pictori. Bogat ilustrată, fără indice, fără bibliografie.

96 *Les maîtres de l'Impressionnisme et leur Temps*, Bruxelles, vara anului 1922. Catalog al unei expoziții, cu notițe biografice și citate.

97 **Mauclair, C.:** *Les Maîtres de l'Impressionnisme, leur Histoire, leur Esthétique, leur Oeuvre*, Paris, 1923. O nouă ediție a lucrării din 1904. Vezi 55.

98 **Hildebrandt, H.:** *Die Kunst des 18. und 20. Jahrhunderts*, Potsdam, 1924. Ocupîndu-se atît de operele cele mai bune cît și de cele mai proaste, această lucrare cu totul mediocră nu consacră impresionismului decît un spațiu redus.

99 **Pach, W.:** *The Masters of Modern Art*, New York, 1924. Capitolul „From the Revolution to Renoir" rezumă evoluția artei franceze începînd de la David. Cuprinde cîteva ilustrații și o listă a principalelor lucrări.

100 **Anonim:** *La Grande Misère des Impressionnistes* în *Le Populaire*, 1 martie 1924. Scrisori ale lui Monet către doctorul de Bellio.

101 **Lamande, A.:** *L'Impressionnisme dans l'Art et la Littérature* (Conferință), Monaco, 1925.

102 **Maus, M.O.:** *Trente Années de lutte pour l'Art*, Bruxelles, 1926. Este o istorie detaliată a grupului *Cei douăzeci* și a Esteticii Libere din Belgia, cu o bogată documentare asupra expozițiilor lor.

103 **Rivière, G.:** *Les Impressionnistes chez eux* în *l'Art Vivant*, nr. 48, 1926.

104 **Goodrich, L.:** *The Impressionists fifty Years ago* în *The Arts*, ianuarie 1927. Articol extrem de bine documentat.

105 **Rivière, G.:** *Les „Nymphéas" de Claude Monet et les Recherches collectives des Impressionnistes* în *L'Art vivant*, 1 iunie 1927.

106 **Waldmann, E.:** *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert*, Berlin, 1927. Textul nu conține nimic nou; ilustrațiile, reușite de altfel, reproduc mai ales lucrări cunoscute; scurt indice.

106a **Scheffler, K.:** *Die europäische Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, 2 volume, Berlin, 1927. Vol. II: *Geschichte der europäischen Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart.*

107 **Mather, F.J.:** *Modern Painting*, New York, 1927. Un excelent capitol despre „Landscape painting before Impressionism" este urmat de un studiu asupra impresionismului, care, din nefericire, conține unele erori (divizionismul, de exemplu, este atribuit lui Monet). Este singura lucrare în engleză care consacră un întreg capitol problemei importante a artei oficiale din secolul al XIX-lea. Ilustrații mediocre, indice succint.

108 **Bell, C.:** *Landmarks in Nineteenth Century Painting*, New York, 1927. Capitolul despre impresionism opune concepțiile artiștilor care lucrau în natură concepțiilor lui Degas. Ilustrații fără indice.

109 **Focillon, H.:** *La Peinture aux XIX-ème et XX-ème siècles*, Paris, 1928. Un scurt capitol despre impresionism consacră paragrafe pictorilor celor mai reprezentativi.

110 **Guiffrey, J.:** (director): *La Peinture au musée Louvre*, Paris, 1929. Vol. I, partea III, P. Jamot; *Le XIX-ème siècle.* Catalog al celor mai importante lucrări din colecțiile Camondo, May, Dihau, Moreau-Nelaton etc., adăugînd la analiza tablourilor note biografice. Nu conține colecțiile importante intrate la Luvru mai recent (Caillebotte, Koechlin, Personnaz etc.). Despre aceste colecții, vezi 218 și 219.

111 **Blanche, J. E.:** *Les Arts plastiques — La III-ème République, de 1870 à nos jours*, Paris, 1931. Într-un capitol despre impresionism, autorul prezintă amintirile sale despre epocă în general și despre cîțiva pictori.

112 **Rey, R.:** *La Peinture française à la fin du XIX-ème siècle — La Renaissance du Sentiment classique*, Paris, 1931. Studii importante despre Renoir, Cézanne, Gauguin și Seurat, ultimul mai ales fiind bogat în documente noi. Ilustrații, bibliografie.

113 **Wilenski, R. H. :** *French Painting*, Boston, 1931. Este o istorie generală a secolelor XIV—XX. Capitolul despre impresionism prezintă un rezumat al materialelor utilizate într-o lucrare mai recentă a aceluiași autor: *Modern French Painting*, 1940. Vezi 139.

114 **Poulain, G.:** *Pré-Impressionnisme* în *Formes*, noiembrie 1931

115 **Jamot, P.:** *French Painting*, II în *Burlington Magazine*, număr special, ianuarie 1932, publicat cu ocazia unei mari expoziții de artă franceză organizată la Londra.

116 **Rothenstein, J.:** *Nineteenth Century Painting — A Study in conflict*, Londra, 1932.

117 **Besson, G.:** *L'Impressionnisme et quelques Précurseurs* în *Bulletin des Expositions*, III. Galeriile de artă Braun & Comp., Paris, 22 ianuarie — 13 februarie 1932. Scriitori

ale lui Courbet, Manet, Pissarro, Renoir, Monet, Cézanne și Murer, în majoritate adresate lui Duret.

118 **Cogniat, R.:** *Le Salon entre 1880 et 1900.* Catalog al unei expoziții organizate de *Beaux-Arts* (Paris, aprilie — mai 1934), conținînd note biografice și reproduceri din lucrările celor mai importanți pictori oficiali ai epocii, dușmani înverșunați ai impresionismului.

119 **Rotschild, E.F.:** *The Meaning of Unintelligibility in Modern Art*, Chicago, 1934. Definește impresionismul ca fiind „subiectivizarea obiectivului".

120 **Besson, G.:** *Peinture française*, vol. III: *XIX-ème siècle*, Paris, 1934. Mic album bine ilustrat, de la Puvis la Vuillard.

121 *Les origines de l'Impressionnisme* în *Les Beaux-Arts*, număr special (Bruxelles), iunie-septembrie 1935.

122 **Venturi, L.:** *L'Impressionismo* în *L'Arte*, martie 1935. Important studiu despre evoluția și caracterul particular al concepției despre natură la impresioniști.

123 **Venturi, L.:** *Impressionism* în *Art in America*, iulie 1936.

124 **Katz, L.:** *Understanding Modern Art* (Chicago), 1936. Cap. XXV—XXVIII, vol. I, explică destul de confuz impresionismul; date inexacte.

125 **Vollard, A.:** *Recollections of a Picture Dealer*, Boston, 1936. Ediția franceză (adăugită): *Souvenirs d'un Marchand de Tableaux*, Paris, 1937. Deși era în măsură să ne îmbogățească mult cunoștințele despre majoritatea impresioniștilor, pe care îi cunoscuse mai mult sau mai puțin încă din 1895, autorul se mulțumește să scrie aceste pagini ușoare, plăcute la lectură dar aproape total lipsite de o informație serioasă. Ilustrații, indice.

125 a. **Guillamme, G.:** *Influence d'un atelier de Gleyre sur les impressionnistes français*, al XIV-lea Congres internațional de Istorie a Artei, 1936, Actele Congresului, vol. I.

126 **Schapiro, M.:** *Nature of Abstract Art* în *Marxist Quaterly*, ianuarie-martie 1937. Discuție interesantă despre raporturile dintre artă și împrejurările istorice. Autorul vede în viziunea primilor impresioniști, care nu se conformează convențiilor și regulilor, o critică implicită a formalismului simbolic al vieții sociale și familiale.

127 **Cogniat, R.:** *La Naissance de l'Impressionnisme*, Catalog al unei expoziții organizate de *Beaux-Arts*, Paris, mai 1937.

128 **Francastel, P.:** *L'Impressionnisme — Les origines de la peinture moderne, de Monet à Guaguin*, Paris, 1937. Autorul pretinde că se poate observa, cam în jurul anului 1875, o schimbare bruscă în operele lui Monet, Pissarro, Sisley și Renoir. El situează așadar începuturile impresionismului în această perioadă, insistînd asupra coincidenței în timp cu descoperirile lui Helmholz și Chevreul. Supraestimînd rolul științei în evoluția impresionismului, exagerează de asemenea importanța scrierilor lui Duranty; nu face, de altfel, nici o distincție între impresionism și divizionism. 12 ilustrații insuficiente.

129 **Laver, J.:** *French Painting and the Nineteenth Century*, Londra, 1937. Text scurt, nu lipsit de erori, urmat de note despre

diferiți pictori. O excelentă selecție de ilustrații bine realizate, în alb și negru, și cîteva planșe acceptabile în culori.

130 **Scheffler, K.:** *Meisterwerke französicher Impressionisten*, Berlin, 1937. Nouă planșe în culori.

131 **Uhde, W.:** *The Impressionists*, Londra — New York, 1937. Album somptuos cu excelente ilustrații în negru și alb și cîteva planșe în culori. Două treimi din reproduceri sînt consacrate lucrărilor lui Manet, restul fiind consacrat în mod inegal pictorilor impresioniști. Și mai deconcertant este faptul că ilustrațiile nu sînt grupate în ordine cronologică (Phaidon).

132 **Klein, J.:** *Modern Masters*, New York, 1938. Sumară vulgarizare a artei moderne de la Manet la Gauguin, cu ilustrații acceptabile în alb și negru, dar cu foarte mediocre planșe în culori.

133 **Bowie, T.R.:** *Relationships between French Literature and Painting in the XIXth Century*. Catalog al unei expoziții, Columbus Gallery of Fine Art, Columbus, Ohio, aprilie-mai 1938.

134 **Huyghe, R.:** *L'Impressionnisme et la pensée de son temps* în *Prométhée*, februarie 1939.

135 **Lhote, A.:** *Traité du Paysage*, Paris, 1939, III.

136 **Venturi, L.:** *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, 1939. Două volume indispensabile studiului impresionismului. Conțin 213 scrisori ale lui Renoir, 411 ale lui Monet, 86 ale lui Pissarro, 16 ale lui Sisley, 31 ale lui Mary Cassatt, 27 ale lui Degas și un număr oarecare de scrisori ale altor artiști, toate adresate lui Durand-Ruel, mai ales după 1881, precum și cîteva scrisori către Octave Maus; de asemenea, cîteva scrisori și memoriile lui Paul Durand-Ruel. (Majoritatea scrisorilor scrise lui Durand-Ruel înainte de 1881 s-au pierdut; chiar pentru perioada posterioară aceste arhive nu sînt cu adevărat complete, unele documente aparținînd colecțiilor particulare.) Volumul II conține sumarul cataloagelor celor opt expoziții impresioniste. Un apendice prezintă extrase, reproduceri *verbatim* sau scurte prezentări ale unor scrieri privind impresionismul, publicate între 1863 și 1880; sînt prezentate numai studiile serioase, fiind excluse scrierile care cuprind atacuri violente la adresa pictorilor (pe care le vom găsi la 223). Autorii cei mai citați sînt Zola, Astruc, Silvestre, Burty, Pothey, Rivière și Edmond Renoir. Într-o vastă introducere, Venturi prezintă istoricul galeriei Durand-Ruel și urmărește evoluția lui Monet, Sisley și Renoir. Enumeră pe primii colecționari de tablouri impresioniste, analizează comentariile criticilor contemporani și completează informațiile furnizate de documente. Ilustrații puține, fără bibliografie și indice.

137 **Richardson, E.P.:** *The Way of Western Art, 1776—1914*, Cambridge, 1939. Un scurt capitol despre „Objective Realism and Impressionism" studiază aceste curente pe o bază internațională. Ilustrații puține, indice.

138 **Slocomb, G.:** *Rebels of Art — Manet to Matisse*, New York, 1939. Această lucrare, mai mult biografică decît critică,

Scanned with OKEN Scanner

îi vede pe „sălbateci" impresionismului într-un mod prea simplist. Informația nu este deloc exactă și autorul insistă prea mult pe anecdotele puse în circulație de Vollard și de alții. Ilustrații, indice, fără bibliografie.

139 **Wilenski, R.H.:** *Modern French Painters*, Londra-New York, 1940. Carte masivă și interesantă, dar foarte discutabilă. Autorul, care indică drept principală sursă de informații „cunoștințele" sale, a lăsat pe seama altora munca de cercetare, adaptînd liber descoperirile lor la planul general al operei sale. Rezultă de aici numeroase inexactități, simplificări inadmisibile și concluzii nejustificate ce se potrivesc cu vederea de ansamblu dorită de autor și asigură continuitatea plăcută a lecturii, dar care fac ca această carte să fie inutilizabilă ca lucrare de erudiție. Nu se fac nici un fel de referiri pentru citatele care sînt date cînd în franceză, cînd în traducere engleză. Bibliografie sumară și insuficientă, ilustrații excelente și bine alese; indice perfect. A doua ediție, cu cîteva planșe în culori, 1945. Vezi articolul lui J. Rewald: *Lettre*, despre: *Modern French Painters* în *Burlington Magazine*, ianuarie 1948.

140 **Cheney, S.:** *The Story of Modern Art*, New York, 1941. Carte de popularizare, repetînd erorile curente, confundînd doctrinele impresioniste și neo-impresioniste. Pentru combaterea acestor erori vezi 154. Ilustrații, bibliografie fără discernămînt, indice.

141 **Neumeyer, A.:** *One Stop before Impressionism* în *Pacific Art Review*, primăvara anului 1941.

142 **Venturi, L.:** *The Aesthetic Idea of Impressionism* în *Journal of Aesthetics*, primăvara anului 1941.

143 **Venturi, L.:** *Art Criticism Now*, Baltimore, 1941. Conține un capitol despre problemele impresionismului și post-impresionismului.

144 **Rocheblave, S.:** *French Painting, XIXth Century*, New York 1941. Reproduceri prost alese și foarte mediocre planșe în culori. Texte și bibliografie insuficientă (Hypérion).

145 **Dorival, B.:** *Les Etapes de la Peinture française contemporaine* 3 vol., Paris, 1943. Vol. I: *De l'impressionnisme au fauvisme 1883—1905*. După o privire asupra picturii și ideilor din Franța anii 1889, această lucrare se ocupă de perioada imediat următoare celei a impresionismului propriu-zis. Bibliografie sumară; fără indice și ilustrații.

146 **Vinding, O.:** *Foraaret i Fransk Kunst (Printemps de l'art français)*, Copenhaga, 1943. Capitol despre impresioniști și despre Vollard; operă de popularizare, 16 ilustrații, bibliografie insuficientă.

147 **Scheyer, E.:** *Far Eastern Art and French Impressionism* în *Art Quarterly*, VI, nr. 2, primăvara anului 1943.

147 **Schmalenbach, F.:** *Eine frühe schweizerische Aeusserung über die französichen Impressionnisten* în *Pro Arte*, 1943; reluat în lucrarea aceluiași autor: *Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Berna, 1955.

148 **Pissarro, C.:** *Letters to his son Lucien*, publicate de J. Rewald în colaborare cu L. Pissarro, New York — Londra, 1943. Ediție franceză, C. Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*,

Scanned with OKEN Scanner

Paris, 1950 (cu scrisori ale lui Lucien Pissarro către tatăl său). Mai multe sute de scrisori scrise între 1883 și 1903, conținînd prezentarea detaliată a ultimei expoziții impresioniste și informații utile despre Pissarro și despre prietenii săi. Ilustrații, indice.

149 **Rewald, J.:** *Durand-Ruel* în *Art News*, 1—14 decembrie 1943.

150 **Scheffer, K.:** *Die grossen französichen Maler des 19. Jahrhunderts.* 1943. Portrete, ilustrații.

151 **Venturi, L.:** *Qu'est-ce que l'Impressionnisme?* în *Labyrinthe*, 15 august 1944.

152 **Cairns, H. și Walker, J.** (redactori): *Masterpieces of Painting from the National Gallery of Art, Washington*, New York, 1944. Excelente planșe în culori însoțite de comentarii.
Volumul al doilea, conceput identic: *Great Painting from the National Gallery of Art, Washington*, New York, 1952.

153 **Jewell, E.A.:** *French Impressionists and their Contemporaries represented in American Collections*, New York, 1944. Mediocre planșe în culori, prezentate fără plan și fără ordine. Scurtele notițe biografice și bibliografia, redactate de Aimée Crane, sînt pline de greșeli (Hypérion). Vezi articolul lui J. Rewald, *Magazine of Art*, martie 1945.

154 **Webster, J.C.:** *The Technique of Impressionism — A Reappraisal* în *College Art Journal*, noiembrie 1944. Excelentă pledoarie împotriva unor erori, adeseori repetate, în legătură cu amestecul optic etc.

155 **Ragghianti, C.L.:** *Impressionismo*, Torino 1944. 41 de planșe nereușite, în culori, și 36 planșe în negru și alb. Într-o scurtă introducere autorul preferă să vadă în impresionism mai mult manifestarea unor individualități decît o mișcare de grup. Fără bibliografie.

156 **Venturi, L.:** *Painting and Painters: How to Look at a Picture, from Giotto to Chagall*, New York, 1945 .Ediția franceză: *Pour comprendre la peinture, de Giotto à Chagall*, Paris, 1950. În capitolul „Vitalizarea naturii", autorul arată că „impresioniștii pictau și interpretau nu realitatea ci aparența realității".

157 **Goldwater, R. și Treves, M.:** *Artists on Art, from the XIVth to the XXth Century.* Conține extrase din scrieri și afirmații ale lui Manet, Degas, Sisley, Monet, Pissarro, Cézanne etc.

158 **Rewald, J.:** *Depressionist Days of the Impressionist* în *Art News*, 15—28 februarie 1945. Articol despre marea expoziție impresionistă organizată de Durand-Ruel la Londra în 1905. Despre această expoziție vezi și 203.

159 **Alazard, J.:** *Les Origines de l'Impressionnisme* în *Etudes d'Art.* Muzeul din Alger, nr. 1, 1945.

160 **Vaguetti, G.:** *Impresionisti*, Florența, 1945. Scurtă introducere și scurte note biografice; planșe mediocre, dintre care cîteva în culori, grupate pentru fiecare artist, dar nu în ordine cronologică. Numărul de planșe acordat fiecărui pictor nu este corect proporționat.

160 a. **Ortwin-Rave, P.:** *Die Malerei des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 1945.

161 **Huth, H.:** *Impressionism comes to America* în *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1946 (publicat în noiembrie 1946). Studiu

Scanned with OKEN Scanner

extrem de interesant și bine documentat despre diferitele expoziții, negustorii, colecționarii și criticii datorită cărora impresionismul a fost introdus în America între 1879 și 1892.

162 **Rewald, J.:** *The History of Impressionism*, New York, 1946. Prima ediție a prezentei lucrări, cu 382 reproduceri în alb și negru (în general prea sumbre) și 22 reproduceri în culori, documente, bibliografie, indice. Ediție franceză: *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, 1955. Noua ediție americană, în întregime revăzută și adăugită, New York, 1961.

163 **Chase, E.T.:** *The Etchings of the French Impressionists and their Contemporaries*, Paris-New York, 1946. 72 de planșe, dintre care unele în culori, nu prea bine alese și reprezentînd mai mult litografii decît acvaforte (Hypérion).

164 **Francastel, P.:** *Nouveau Dessin, Nouvelle Peinture*, Paris, 1946. Capitolele II și III sînt consacrate impresionismului.

165 **Bazin, G.:** *Pour une Renaissance de la Peinture française*, Paris, 1947. Text lipsit de interes însoțit de o adunătură heteroclită de planșe în culori (apărute în *L'Illustration*), printre care se află și numeroase opere impresioniste.

166 **Bazin, G.:** *L'Époque impressionniste*, Paris, 1947. Textul, condensat, se bazează pe concepții analoge cu cele ale lucrării de față, și este însoțit de planșe bine realizate, în negru și alb și în culori (Tisné).

167 **Bazin, G., Florisoone, M. și Leymarie, J.:** *L'Impressionnisme*. Număr special din *L'Amour de l'Art*, 1947, numerele III și IV. Ilustrații excelente, juxtapuneri interesante, fotografii de detaliu etc.

168 **Venturi și Palluchini:** *Gli Impressionisti*, Veneția, 1948. Catalog al expoziției impresioniste de la Bienala de la Veneția, 1948; ilustrații.

169 **Natanson, T.:** *Peints à leur tour*, Paris, 1948. Amintiri, printre altele, despre Renoir, Monet, Degas și Pissarro, pe care autorul i-a cunoscut către sfîrșitul secolului.

170 **Vaudoyer, J.L.:** *Les Impressionnistes de Manet à Cézanne*, Paris, 1948. 53 planșe în culori, cele mai multe destul de bune, dar de format diferit (provenind probabil din *L'Illustration*), asamblate fără nici un criteriu și însoțite de un text care nu aduce nimic nou.

171 **Robiquet, J.:** *L'Impresionnisme vécu*, Paris, 1948. Prezentare exclusiv anecdotică și jurnalistică.

172 **Leymarie, J.:** *Manet et les Impressionnistes au musée du Louvre*, Paris, 1948. 54 planșe de bună calitate cu o scurtă prefață.

173 **Ramuz, C.F.:** *Les Grands Moments du XIX-ème siècle français*, Lausanne, 1948.

174 **Longhi, R.:** *Introduction à l'édition italienne du présent ouvrage:* Rewald: *Storia dell'Impressionismo*, Florența, 1949. Studiu aprofundat și interesant despre „Impresionism și gustul italienilor" și despre atitudinea pictorilor italieni și a unor critici, ca Martelli și Pica, față de impresionism, de la începuturi și pînă în 1948. Despre Martelli vezi 9.

175 *Monet and the Beginnigs of Impressionism*. Catalog al unei expoziții, Currier Gallery of Art, Manchester, N.H., octombrie—noiembrie, 1949, Ilustrații.

Scanned with OKEN Scanner

176 (PRINS) : *Pierre Prins et l'époque impressionniste*, Paris, 1949. O lucrare slabă, care încearcă să-l încadreze pe acest pictor mediocru, care îl cunoscuse pe Manet, în mişcarea impresionistă. Ilustraţii.

177 **Raynal, M., Leymarie, J., Read, H.:** *Histoire de la Peinture moderne de Baudelaire à Bonnard*, Geneva, 1949. Capitolul consacrat anilor 1858—1870, 1871—1880 1881—1884, abordează problemele impresionismului într-un mod oarecum jurnalistic, dar sprijinindu-se pe numeroasele tabele cronologice, notiţe biografice, bibliografie etc., foarte bine concepute. Ilustraţii numeroase, în culori uneori prea vii, dar bine alese (Skira).

178 **Nordenfalk, C.:** *Luminarismen, Konstrevy* (Stockholm), 1949.

179 **Gauss, C.E.:** *The Aesthetic Theories of French Artists, 1855 to the presents*. Baltimore, 1949.

180 **Gebser, J.:** *Ursprung und Gegenwart*, 2 vol., Stuttgart, 1949—1953.

181 **Clark, K.:** *Landscape Painting*, Londra—New York, 1950. Conţine cîteva pagini despre impresionişti. Indice, ilustraţii.

182 **Venturi, L.:** *Impressionists and Symbolists*, New York, 1950. Capitole despre Manet, Degas, Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne etc., ilustraţii. Ediţia franceză: *De Manet à Lautrec*, Paris, 1953.

183 **Reuterswaerd, O.:** *The „Violettomania" of the Impressionists* în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, decembrie 1950.

184 **Gombrich, E.H.:** *The Story of Art*, Londra—New York, 1950. O excelentă istorie generală cu ilustraţii, prezentînd şi impresionismul.

185 **Jedlicka, G.:** *Französische Malerei de Fouquet à Cézanne*, 1950. Scurtă introducere, cu referiri şi la impresionism, planşe.

186 **Cogniat, R.:** *French Painting at the Time of the Impressionists*, New York, 1951. 101 planşe mediocre în culori, adunate oarecum la întîmplare şi însoţite de un text care nu aduce nimic nou (Hypérion).

187 **Raynal, M.:** *Le XIX-ème siècle, de Goya à Gauguin*, Geneva, Paris, New York, 1951. Text integral, însoţit de planşe în culori, destul de bine realizate (Skira).

188 **Fry, R.:** *French, Flemish and British Art*, Londra, 1951 Ediţie postumă a unei serii de articole, printre care şi un eseu despre impresionism.

189 **Sloane, J.C.:** *French Painting between the Past and the Present: Artists, Critics and Traditions from 1848 to 1870*, Princeton, 1951. Studiu erudit despre situaţia artelor în epoca în care a apărut impresionismul. Apendice util, bibliografie, indice, ilustraţii.

190 *Impressionnistes et Romantiques français dans les musées allemands*. Catalog al unei expoziţii. Musée de l'Orangerie, Paris, 1951, cu 71 ilustraţii bine realizate.

191 **Fosca, F.:** *Les historiens d'art et la technique impressionniste* în *Etudes d'Art*, Muzeul din Alger, nr. 6, 1951. Combate în mod util numeroase erori curente.

192 **Novotny, F.:** *Die grossen französischen Impressionisten*, Viena, 1952. Excelentă introducere urmată de 44 planşe de bună calitate în culori, de la Delacroix la Matisse, după opere

Scanned with OKEN Scanner

bine alese și adeseori prea puțin cunoscute. Notițe analitice referitoare la planșe. Fără bibliografie.

193 **Bell, C.:** *The French Impressionists*, Londra—New York, 1952. 50 de planșe în culori, mai curînd mediocre (Phaidon).

194 **Reuterswaerd, O.:** *The Accentuated Brush Stroke of the Impresionists* în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, martie 1952.

195 **Roger-Marx, C.:** *Le Paysage français de Corot à nos jours*, Paris, 1952. Ilustrații. Capitol despre „miracolul impresionist", indice.

196 **Reutersweard, O.:** *Impressionisterna inför publik och kritik*, Stockholm, 1952. O prezentare făcută an cu an, cu începere din 1873 și pînă în 1886 (cu un lung capitol de concluzii) a impresioniștilor și a primirii pe care le-a rezervat-o critica. Foarte utilă pentru studierea criticii de artă din acea epocă și a rolului jucat de Silvestre, Chesneau, d'Hervilly, Burty, Hoschedé, Castagnary, Leroy, A. Houssaye, Wolff, Rivière, Claretie, Zola (deși autorul nu a cunoscut articolele acestuia publicate în Rusia, vezi bibliografia 1), Duranty, Duret, Huysmans, Alexis, Geffroy, Laforgue, Fénéon etc. Printre reproduceri, numeroase caricaturi contemporane ale unor tablouri impresioniste precum și portretele unor critici. O listă alfabetică amănunțită (p. 254—262) dă scurte informații asupra celor mai importanți critici și a lucrărilor lor; este urmată de o listă cronologică de articole anonime. Din nefericire nu există o traducere a acestei cărți fundamentale.

197 **Moser, R.:** *L'Impressionnisme français — Peinture, Littérature, Musique*, Geneva-Lille, 1952. Stiudu despre estetica impresionistă în diferitele arte.

198 **Wechsler, H.J.:** *French Impressionists and their Circle*, New York, 1952. Mic volum cu o scurtă introducere și comentarii; planșe mediocre în culori, (Abrams).

199 **Ruhlemann, H.:** *Methods of the Masters, II, Impressionists and Post-Impressionists* în *The Studio*, februarie 1953. Articol de popularizare plin de locuri comune.

200 **Taylor, B.:** *The Impressionists and Their World*, Londra, f.d. (1953). 96 planșe de proastă calitate, în culori și în negru și alb (Monet, Manet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Lautrec, Seurat, Redon, Rousseau), cu scurte biografii și o bibliografie.

201 **Cassou, J.:** *Les Impressionnistes et leur Epoque*, Paris, f.d. (1953—1954). 48 planșe în culori cu o foarte scurtă prefață.

202 **Gaffé, R.:** *Introduction à la Peinture française, de Monet à Picasso*, Paris-Bruxelles, 1954. Capitol despre Manet și impresionism, care nu aduce însă nimic nou.

203 **Cooper, D.:** *The Courtauld Collection*, Londra, 1954. Catalog al acestei importante colecții care cuprinde lucrări celebre de Cézanne, Degas, Manet, Monet, Renoir, Seurat, Gauguin etc., cu 116 ilustrații bine realizate, în alb și negru, și un indice extins. Textul prezintă studii foarte bine informate nu numai despre această colecție ci și despre Whistler și grupul său, despre impresioniștii francezi și legăturile lor cu Anglia și cu criticii englezi.

204 *Dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, 1954. Lucrare foarte bine concepută, bogat ilustrată, consacrată, cu înce-

Scanned with OKEN Scanner

pere de la impresionism și pînă în vremurile noastre, nu numai pictorilor ci și diferitelor mișcări și personalități înrudite. Nouă ediție îmbogățită, 1963.

205 **Gilardoni, V.:** *Impressionismo*, Milano, 1954.

206 **Chan, G.:** *Les Peintres Impressionnistes et le Chemin de Fer*, Paris, 1955. Pamflet cu ilustrații mediocre.

207 **Leymarie, J.:** *Impressionnisme*, 2 vol. ,Geneva, 1955. Vol. I, înainte de 1873; vol. II, după 1873; amîndouă cu o cronologie sumară și un indice. Numeroase ilustrații (uneori comentate) de dimensiuni reduse, în culori, reproducînd opere mai puțin cunoscute.
Este studiat și neoimpresionismul, dar nu și Redon. Bibliografie foarte sumară și o scurtă listă de expoziții.

208 **Francastel, P.:** *Histoire de la Peinture française*, v. II: *Du classicisme au cubisme*, Amsterdam—New York, 1955.

209 **Vaudoyer, J.L.:** *Les Impressionnistes de Manet à Cézanne*, Paris, 1955.

210 **Friedenwald, J.D.:** *Knowledge of Space Perception and the Portrayal of Depth in Painting* în *College Art Journal*, iarna anului 1955.

211 **Laprade, J. De:** *L'Impressionnisme*, Paris, 1956.

212 **Cogniat, R.:** *L'Impressionnisme*, Paris 1956. De la Jongkind la Slevogt. Volum de dimensiuni reduse, cu mediocre planșe în culori, însoțite de scurte comentarii.

213 **Roger-Marx, C.** *Les Impressionnistes*, Paris, 1956. Lucrare de popularizare. Numeroase planșe în negru și alb și în culori, reprezentînd în general opere foarte cunoscute.

214 **Gachet, P.:** *Deux Amis des Impressionnistes — Le Docteur Gachet et Murer*, Paris, 1956. Biografie foarte detaliată a două figuri periferice, cuprinzînd și unele date despre impresioniști; ilustrații.

215 **Gachet, P.** (prezentate de): *Lettres impressionnistes au docteur Gachet et à Murer*, Paris, 1957. Scrisori ale lui Pissarro, Guillaumin, Renoir, Monet, Sisley, Vignon, Théo van Gogh, Cézanne etc. Din nefericire, majoritatea acestor documente nu prezintă prea mare importanță (scrisorile cele mai semnificative ale lui Pissarro către Murer au fost citate de Tabarant într-o biografie a lui Pissarro, Paris, 1924; scrisorile lui Van Gogh, dintre care nici una nu-i este adresată nici lui Gachet și nici lui Murer, sînt publicate în altă parte).

216 **Stoll, R.Th.:** *La Peinture impressionniste*, Lausanne, 1957. Lungă introducere cu numeroase planșe de bună calitate în culori și în negru și alb.

217 **Robida, M.:** *Le Salon Charpentier et les Impressionnistes*, Paris, 1958. Autorul, deși prieten cu familia Charpentier, nu oferă, în afară de unele anecdote minore, decît puține informații. Acest volum de mici proporții nu conține (și nu menționează) scrisorile pe care Renoir, Monet etc. le-au scris domnului și doamnei Charpentier.

218 *Catalogue des peintures, pastels, sculptures, impressionnistes.* Muzeul Național Luvru, Paris, 1958. Introducere de G. Bazin. Catalog excelent cu informații detaliate despre numeroasele lucrări, dar fără ilustrații.

Scanned with OKEN Scanner

219 **Bazin, G.:** *Trésors de l'Impressionisme au Louvre*, Paris, 1958. Autorul prezintă, printre altele, istoricul donației Caillebotte și istoricul prezenței impresioniștilor la Luvru, care figurează aici aproape exclusiv datorită unor donații. Numeroase planșe, în culori, comentate, precum și mici reproduceri în negru și alb, în apendice. Lucrare complementară celei de la 218

220 **Sterling, C.:** *Great French Painting in the Hermitage*, New York, 1958. O mare parte din acest vast volum este consacrată bogatei colecții impresioniste și post-impresioniste de la muzeul Leningrad. (Lucrări la fel de importante, și care nu sînt reproduse, se găsesc la muzeul Pușkin din Moscova). Ilustrații numeroase și de bună calitate, în negru și alb, și planșe de bună calitate în culori, reprezentînd opere în general puțin cunoscute.

221 **Balzer, W.:** *Der französische Impressionismus*, Dresda, 1958. Scurtă introducere, 112 planșe mari de bună calitate, în negru și alb, 18 planșe mediocre, în culori, reproducînd majoritatea lucrărilor, foarte cunoscute, aflate la Luvru.

222 **Alley, R.:** *Tate Gallery The Foreign Painting, Drawnings and Sculpture*, Londra, 1959. Catalog util și detaliat care, împreună cu 200, conține majoritatea lucrărilor expuse în cadrul unor colecții publice engleze.

223 **Lethève, J.:** *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, 1959. Acest volum de proporții reduse prezintă foarte bogate citate din jurnalele contemporane; multe dintre ele nu au decît un interes anecdotic, totuși acumularea lor permite o privire de ansamblu asupra criticii din acea epocă. Cîteva ilustrații, bibliografie sumară.

224 **Mathey, F.:** *Les Impressionnistes et leur Temps*, Paris, 1959. Studiu sumar și care nu aduce nimic nou. Numeroase ilustrații.

225 **Cogniat, R.:** *Le Siècle des Impressionnistes*, Paris, 1959. Încă un volum de popularizare cu un text cu caracter general și numeroase ilustrații de bună calitate în negru și alb și în culori. De la Turner la Macke. Scurte notițe biografice.

226 **Anonim:** *The Geography of Impressionism* în *Times* (Londra), 22 septembrie. 1959.

227 **Canaday, J.:** *Mainstreams of Modern Art*, New York, 1959. Capitol despre „le Salon du demi-siècle" și impresionism. Numeroase ilustrații în negru și alb, cîteva planșe în culori, de proastă calitate.

228 **Serullay, M.:** *Les Peintres Impressionnistes*, Paris, 1959. Studiu general de la pre-impresioniști la Van Gogh, Gauguin, Seurat și Redon. Numeroase planșe de bună calitate, în culori. Scurte notițe biografice, indice.

229 **Novotny, F.:** *Painting and Sculpture in Europe — 1780 to 1880*, Londra, 1960, Acest excelent volum ("Pelican History of Art") consacră un scurt capitol impresionismului în general și celor mai importanți protagoniști ai săi. Fără ilustrații, bibliografie sumară, indice.

230 **Jones, P.:** *Daumier et l'Impressionnisme* în *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1960.

Scanned with OKEN Scanner

231 **Daulte, F.:** *Le Marchand des Impressionnistes* (Durand-Ruel) în *L'Oeil*, iunie 1960.

232 **Hamann, R. și Hermand, J.:** *Impressionismus*, Berlin, 1960. Nu se ocupă decît de impresioniștii germani, ale căror lucrări semnificative trebuie situate după 1890.

233 **Badt, K.:** *Die Farbenlehre van Goghs*, 1961. Capitol important despre teoriile impresionismului.

234 **Cabanne, P.:** *Le Roman des Grands Collectionneurs*, Paris, 1961. Capitole despre Chocquet și Durand-Ruel, care nu conțin însă nimic nou.

235 *The French Impressionists and some of their Contemporaries.* Catalog de expoziție, Galeriile Wildenstein, Londra, aprilie-mai 1963, cu notițe detaliate și ilustrații.

236 **Delage, R.:** *Chabrier et ses Amis impressionnistes* în *L'Oeil*, decembrie 1963.

BAZILLE

Cataloage ale operei

Un catalog detaliat al lucrărilor lui Bazille (majoritatea reproduse) se află la sfîrșitul cărții lui F. Daulte (6); este mai complet decît cel cuprins în lucrarea lui G. Poulain (5).
Un alt catalog și o ediție a scrisorilor lui Bazille sînt pregătite de G. Sarraute.

1 Catalog al expoziției Bazille organizată de Asociația Studenților Protestanți, Paris, f.d. (1935). Scurtă introducere de G. Poulain, ilustrații.

2 Centenarul lui F. Bazille, Muzeul Fabre, Montpellier, mai-iunie 1941. Catalog sumar.

3 Claparède J. și Sarraute G.: *Catalogue de l'exposition Bazille*, Galeriile Wildenstein din Paris, vara anului 1950, notițe detaliate și citate din scrisori referitoare la cele 67 de lucrări expuse, 14 ilustrații de bună calitate.

4 *Catalogue de l'exposition Frédéric Bazille*, Muzeul Fabre, Montpellier, octombrie 1959.

Scrieri ale artistului

Numeroase scrisori ale lui Bazille sînt citate în 3, 5 și 6.

Bibliografii

5 **Poulain, G.:** *Bazille et ses amis*, Paris, 1932. Lucrare de primă importanță nu numai pentru studierea operei lui Bazille ci și pentru istoricul nașterii impresionismului, bazată pe scrisorile lui Bazille către familia sa și pe cele primite de el de la Monet și Renoir. Interesul acestor documente este deosebit de mare. Din nefericire, nu sînt prezentate îndeajuns de atent; mai multe scrisori sînt fals datate, multe nu au fost copiate în întregime; și mai derutant încă este faptul că au fost fie prost descifrate, fie rescrise, căci chiar cîteva din aceste documente, citate într-un articol al aceluiași autor (9) prezintă variații atît de sintaxă cît și de exprimare. Această carte cuprinde o listă incompletă de 44 tablouri, desene,

Scanned with OKEN Scanner

lucrări pierdute, ale căror dimensiuni nu sînt însă consemnate. Fără indice, fără bibliografie, fără ilustrații.

6 **Daulte, F.:** *Frédéric Bazille et son temps*, Geneva, 1932. Text bogat documentat, mai conștiincios decît 5, deși puțin cam pedant. Cîteva documente noi, dar pentru totalitatea scrisorilor 5 rămîne indispensabil. Numeroase ilustrații în alb și negru, 3 planșe de proastă calitate în culori; catalog amănunțit ce cuprinde 59 tablouri, 37 desene și două carnete de crochiuri; iconografie, listă de expoziții, bibliografie și indice.

Studii de stil

7 **Charensol, F.:** *Frédéric Bazille et les débuts de l'Impressionnisme* în *L'Amour de l'Art*, ianuarie 1927.

8 **Focillon, H.:** *La Peinture aux XIX-ème et XX-ème siècles*, Paris, 1928, pag. 211—212.

9 **Poulain, G.:** *Le Pré-Impressionnisme* în *Formes*, nr. 19, 1931.

10 **Santenac, P.:** *Sur le Peintre méridional Frédéric Bazille* în *Sud*, 1 decembrie, 1932.

11 **Colombier, P. du:** *La place de Frédéric Bazille* în *Candide*, 4 aprilie 1935.

12 **Dabit, E.:** *Quelques Impressions à propos d'une Exposition Bazille à l'Association des Etudiants protestants* în revista *Europe*, 15 mai, 1935.

13 **Gauthier, M. și Laprade, J.:** *Frédéric Bazille* în *Beaux-Arts*, nr. 117, 1935.

14 **Anonim:** *A Painting by Bazille, Foog Art Museum*, vol. VII, 1937.

15 **Scheyer, E.:** *Jean-Frédéric Bazille — The Beginning of Impressionism* în *The Art Quarterly*, primăvara anului 1942. Studiu bazat pe documentele lui Poulain (5) și pe cîteva opere inedite, dintre care unele îndoielnice, din colecții americane și europene. Ilustrații.

16 **Poulain, G.:** *Une oeuvre inconnue de Frédéric Bazille* în *Arts de France*, nr. 17—18, 1947.

17 **Dorival, H.:** *La „Scène d'Été" de Bazille et Cézanne* în *Musées de France*, mai 1949.

18 **Sarraute, G.:** *Deux Dessins de Frédéric Bazille au Musée du Louvre* în *Musées de France*, mai 1949.

Reproduceri

19 **Poulain, G.:** *Un Languedocien, Frédéric Bazille* în *La Renaissance*, aprilie 1927. Text francez și englez, reproducerea principalelor opere ale lui Bazille.

Vezi de asemenea și 1, 3 și mai ales 6.

CAILLEBOTTE

1 **Bérhaut, M.:** *Caillebotte. Cat. d'une exposition*, Galerille Wildenstein, Paris, vara anului 1951, cu o listă de 332 tablouri (nu toate expuse) și 141 ilustrații de bună calitate. Introducere de D. Wildenstein.

Scanned with OKEN Scanner

2 **Bérhaut, M.:** *Trois Tableaux de Caillebotte* în *Musées de France*, iulie 1948; de același autor; *Gustave Caillebotte* în *Arts* (Paris), 30 august, 1948.

3 **Bouret, J.:** *Un Peintre de notre Temps* în *Arts* (Paris), 25 mai, 1951. Vezi și pagina 248 nota 32 din lucrarea de față.

CASSATT

Cataloagele operei

1 **Breeskin, A.D.:** *The Graphic Work of Mary Cassatt*, New York, 1948. Catalog comentat, cu o introducere, cronologie etc. și 232 ilustrații superbe. A.D. Breeskin pregătește în prezent un catalog complet al operei artistei.

2 *Mary Cassatt, Catalogue d'une exposition*, Baltimore, Museum of Art, 1941. Introducere nesemnată (de A.D. Breeskin); ilustrații, tabel cronologic, bibliografie. Vezi și articolul aceluiași autor apărut în *L'Oeil*, ianuarie 1959.

3 *Catalogue de l'exposition Mary Cassatt*, Galeriile Wildenstein, New York, 1947. Text de A.D. Breeskin, ilustrații.

4 *Catalogue de l'exposition „Mary Cassatt, peintre et graveur"*, Centrul cultural american, Paris, noiembrie 1959 — ianuarie 1960. Introducere de F.A. Sweet, cronologie, ilustrații.

Scrieri ale artistei

31 de scrisori către Durand-Ruel sînt reproduse în L. Venturi: *Archives de l'Impressionnisme*, Paris, 1939, vol. II. În 6 sînt citate scrisori către doamna Havemeyer; în 2 este citată o scrisoare către Avery; sînt citate în 24 scrisori către Weitenkampf; în 1 este citată o scrisoare către o prietenă, o alta în 4, pag. 20. Doamna Breeskin reunește în prezent corespondența artistei.

Mărturii ale contemporanilor

5 **Biddle, G.:** *Some Memories of Mary Cassatt* în *The Arts* august 1926.

6 **Havemeyer, L.W.:** *Mary Cassatt* în *The Pennsylvania Museum Bulletin*, mai 1927. Vezi de același autor: *Sixteen to Sixty. Memoirs of a Collector*, New York, 1961. Vezi și 23.

7 **Watson, F.:** *Mary Cassatt*, New York, 1932. Foarte interesante amintiri, însoțite de 20 reproduceri de tablouri, pasteluri, acvaforte, dispuse în ordine cronologică. Bibliografie.

8 **Watson, F.:** *Philadelphia pays Tribute to Mary Cassatt* în *The Arts*, iunie, 1927.

Biografii

9 **Segard, A.:** *Mary Cassatt, un peintre des enfants et des mères*, Paris, 1913. Deși autorul a luat un interviu artistei, el nu ne oferă decît prea puține informații precise (acestea figurează adeseori în note). Carte alcătuită mai ales din comentarii lirice și descrieri de tablouri. 38 ilustrații de bună calitate, dispuse în ordine cronologică. Apendice cu listă de expoziții și colecții particulare. Bibliografie. Fără indice.

Scanned with OKEN Scanner

10 **Anonim:** *Mary Cassatt, Painter and Endgraver* în *Index of Twentieth Century Artists*, octombrie, 1934. Scurtă biografie, listă de expoziţii, reproduceri şi bibliografie.

Studii de stil

11 **Bourdeley, Y.R.:** *Miss Cassatt* în *L'Art dans les Deux Mondes*, noiembrie 22, 1890.

12 **White, F.L.:** *Young American Women in Art* în *Frank Leslie's Popular Monthly*, noiembrie, 1893.

13 **Walton, W.:** *Miss Mary Cassatt* în *Scribner's Magazine*, martie, 1896.

14 **Geffroy, G.:** *Femmes Artistes — Un Peintre de l'Enfance — Mary Cassatt* în *Les Modes*, vol. IV, februarie, 1904.

15 **Carey, E.L.:** *The Art of Mary Cassatt* în *The Scrip*, octombrie, 1905.

16 **Pica, V.:** *Artiste Contemporanei — Berthe Morisot, Mary Cassatt* în *Emporium*, vol. XXVI, iulie 1907.

17 **Pach, W.:** *Quelques notes sur les Peintres américains* în *Gazette des Beaux-Arts*, octombrie 1909.

18 **Anonim:** *Mother and Child — The Theme as Developed in the Art of Mary Cassatt* în *Good Housekeeping Magazine*, februarie 1910.

19 **Mellerio, A.:** *Mary Cassatt* în *L'Art et les Artistes*, noiembrie 1910. Conţine o listă de expoziţii şi o bibliografie.

20 **Anonim:** *Mary Cassatt's Achievement* în *The Craftsman*, martie 1911.

21 **McChesney, C.:** *Mary Cassatt and her Work* în *Arts and Decoration*, vol. III, 1913.

22 **Grafly, D.:** *In retrospect — Mary Cassatt* în *American Magazine of Art*, iunie 1927.

23 **Alexandre, A.:** *La Collection Havemeyer et Miss Cassatt* în *La Rennaissance*, februarie 1930, Vezi şi 6.

24 **Johnson, U.E.:** *The Graphic Art of Mary Cassatt* în *American Artist*, noiembrie 1945.

25 **Fuller, S.:** *Mary Cassatt's Use of Soft-Ground Etching* în *Magazine of Art*, februarie 1950.

26 **Sweet, F.A.:** *Sargent, Whistler and Mary Cassatt. Catalogue raisonné d'une exposition*, Art Institut din Chicago et Metropolitan Museum of Art, New York, 1954. Acelaşi autor pregăteşte o importantă lucrare despre artistă.

Vezi şi 1 şi 3.

Reproduceri

27 **Valerio, E.:** *Mary Cassatt*, Paris, 1930. 32 reproduceri de tablouri, pasteluri, desene şi acvaforte, fără precizare de date, dimensiuni sau proprietari.

28 **Breuning, M.:** *Mary Cassatt*, New York, 1944. 46 ilustraţii dispuse nu în ordine cronologică, planşe de proastă calitate, în culori, scurtă bibliografie (Hyperion).

Vezi şi 1, 3, 8, 9 şi 26.

Scanned with OKEN Scanner

Cataloage ale operei

1 **Venturi, L.:** *Cézanne, son Art, son Oeuvre*, Paris, 1935, 2 volume (text și planșe) cu 1619 ilustrații de tablouri, acuarele desene și gravuri și 15 fotografii. Catalogul comentat este precedat de un excelent studiu despre evoluția lui Cézanne, dar datele atribuite unor numeroase opere sînt acum discutabile (asupra acestui subiect vezi 45, 56 și diverse cataloage de expoziții citate). Din nefericire indicele nu-i consemnează decît pe posesorii din momentul apariției. Se află în pregătire o nouă ediție, în întregime revăzută și considerabil îmbogățită (dar limitată la uleiuri și la acuarele). Această carte este indispensabilă pentru studiul lui Cézanne.
Pentru reproducerile de desene și acuarele, necatalogate și nereproduse de Venturi, vezi 3, 49, 61, 62, 74 și 85.

2 **Gachet, P.:** *Cézanne à Auvers — Cézanne graveur*, Paris, 1952. Catalog al celor 5 acvaforte de Cézanne, mai complet decît cel al lui Venturi. Vezi și Goriani, J.: *Cézanne's lithograph. The Small Bathers* în *Gazette des Beaux-Arts*, februarie 1943.

Scrieri ale artistului

3 **Paul Cézanne:** *Correspondance*, adunată de J. Rewald, Paris, 1937, 1949. Mai mult de 200 scrisori; ilustrații, indice. Ilustrată în exclusivitate cu lucrări nereproduse în 1.

4 **Rewald, J.:** *Cézanne, Geffroy et Gasquet, suivi de souvenirs sur Cézanne de Louis Aurenche et de lettres inédites*, Paris, 1959. Conține scrisori inedite către contele Doria, Geffroy și Vollard, și mai ales un număr de scrisori către J. Gasquet și către tatăl său, din care nu se cunoșteau decît extrase (vezi 12), precum și toate scrisorile către L. Aurenche. Ilustrații.
O scrisoare inedită către A. Emperaire a fost publicată de V. Nicollas: *Achille Emperaire*, Aix-en-Provence, 1963, pag. 5.
A apărut la Zürich, în 1962, o nouă ediție completă a scrisorilor lui Cézanne, cuprinzînd documentele publicate în 3 și 4 (traducere germană, prezentare J. Rewald).
Vezi și 15.

Mărturii ale contemporanilor

5 **Zola, E.:** *Correspondance* (1858—1871); *Oeuvres Complètes*, Paris, 1928. Numeroase scrisori către Cézanne și către prietenii comuni. Vezi și Zola : *Mes Haines*; *Oeuvres Complètes*, Paris, 1928. Conține: *Mon Salon*, cu o dedicație adresată lui Cézanne.

6 **Scolari, M. și Barr, A.:** *Cézanne d'après les lettres de Marion à Morstatt* în *Gazette des Beaux-Arts*, ianuarie 1938, și *Cézanne in the Letters of Marion to Morstatt, 1885—1868* în *Magazine of Art*, februarie, aprilie, mai 1938. Este unul dintre documentele cele mai importante despre tinerețea lui Cézanne.

Scanned with OKEN Scanner

7 **Vollard, A.:** *Paul Cézanne*, Paris, 1914, 1919, 1924, 1938. Este prima biografie a lui Cézanne; scrisă de cunoscutul negustor de tablouri, are un caracter mai mult anecdotic şi astăzi şi-a pierdut din interes, cu excepţia părţii consacrată legăturilor personale ale autorului cu Cézanne, pe care l-a cunoscut de-a lungul ultimilor zece ani din viaţa pictorului. Cîteva detalii cu privire la anii 1860—1870 i-au fost comunicate de Guillemet care l-a cunoscut îndeaproape pe Cézanne în această perioadă, dar autorul nu îl citează direct şi nici nu vorbeşte despre colaborarea cu el. Apendicele I conţine extrase din criticii contemporani. Ilustraţii, indice.

8 **Jaloux, E.:** *Fumées dans la Campagne*, Paris, 1918. De asemenea: *Souvenirs sur Paul Cézanne* în *L'Amour de l'Art*, 1920.

9 **Osthaus, K.:** Articol în *Das Feuer*, 1920. Traducere prescurtată în *Marianne*, 22 februarie 1939. Relatarea unei vizite făcută lui Cézanne în 1905.

10 **Camoin, C.:** *Souvenirs de Paul Cézanne* în *L'Amour de l'Art*, ianuarie 1921; introdusă mai tîrziu în 19. Autorul este un pictor care şi-a făcut serviciul militar la Aix, în acelaşi timp cu Larguier.

11 **Lafargue, M.:** *Souvenirs sur Cézanne* în *L'Amour de L'Art* ianuarie 1921.

12 **Gasquet, J.:** *Cézanne*, Paris, 1921. Autorul, poet distins, este fiul unui fost coleg de colegiu al lui Cézanne şi l-a cunoscut pe pictor în ultimii ani de viaţă. El cedează adeseori tentaţiei de a relata cuvintele lui Cézanne într-un stil personal care — deşi admirabil — nu lasă totdeauna impresia de mare fidelitate. În trei capitole consacrate unor conversaţii mai mult sau mai puţin imaginare purtate cu Cézanne despre „motiv", la Luvru şi în atelierul pictorului, Gasquet dă numeroase citate, mai ales din memorie; cu privire la aceasta, vezi 4. Deşi obligă la anumite rezerve, lucrarea constituie cea mai vie mărturie contemporană. Bogat ilustrată, fără indice.

13 **Bernard, E.:** *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, 1921, 1925, 1926. Autorul, un pictor care publicase un articol despre Cézanne încă din 1892, l-a cunoscut în 1904 şi a purtat apoi corespondenţă cu el. În amintirile sale este vizibil efortul de a-şi justifica propria artă prin cuvintele lui Cézanne. Pentru părerea lui Cézanne despre Bernard vezi scrisorile adresate fiului său în 3. Ilustraţii, fără indice.

14 **Geffroy, G.:** *Claude Monet, sa Vie, son Temps, son Oeuvre*, Paris, 1922. Volumul II, capitolele XII şi XIV. Cézanne a făcut portretul autorului. Pentru descrierea perioadei petrecută de Cézanne la Monet, vezi şi scrisoarea lui Mary Cassatt citată de A.O. Breeskin: *The Graphic Work of Mary Cassatt*, New York, 1948.

15 **Larguier, L.:** *Le Dimanche avec Paul Cézanne*, Paris, 1925. O admirabilă relatare a numeroaselor vizite pe care autorul le-a făcut pictorului, cînd acesta şi-a făcut serviciul militar la Aix, în 1901—1902. Îmbogăţită cu părerile lui Cézanne transcrise de fiul său, şi cu amintirile lui Camoin (vezi 10).

Scanned with OKEN Scanner

Autorul nu a adăugat nimic la prima versiune, în publicaţiile posterioare: *Paul Cézanne ou le Drame de la Peinture*, Paris, 1936, şi: *Cézanne ou la Lutte avec l'Ange de la Peinture*, Paris, 1947.

16 **Jourdain, F.:** *A propos d'un peintre difficile, Cézanne* în *Arts de France*, nr. 5, 1946. În 1904, Jourdain, întovărăşit de Camoin, l-a vizitat pe Cézanne în atelierul său (Vezi 10).

16a *Le Tombeau de Cézanne*, Paris, 1956. Mică antologie cuprinzînd amintirile Mariei Gasquet.

17 **Flory-Blondel:** *Quelques Souvenirs sur Paul Cézanne, par une de ses nièces* în *Gazette des Beaux-Arts*, noiembrie 1960. Text lipsit de orice importanţă.

Pentru amintirile lui L. Aurenche despre Cézanne, vezi 4.

Pentru amintirile lui M. Denis, vezi 28.

Emile Zola s-a inspirat din unele trăsături ale personalităţii lui Cézanne pentru personajul (pictorul Claude Lantier) din *L'Oeuvre* (vezi 21 şi bibliografia generală 21).

Biografie

18 **Coquiot, G.:** *Paul Cézanne*, Paris, 1919. Nu conţine documente noi. Această carte, deloc sistematică, a fost cu totul depăşită de publicaţiile mai recente.

19 **Rivière, G.:** *Le Maître*, Paul Cézanne, Paris, 1923. Autorul, prieten cu Renoir şi socrul unicului fiu al lui Cézanne, aduce prea puţine informaţii noi. Ilustraţii, fără indice. (Vezi, de acelaşi autor, şi *Cézanne*, Paris, 1936; ilustraţii de proastă calitate, fără indice).

20 **Mack, G.:** *Paul Cézanne*, New York, 1935; traducere franceză, Paris, 1939. Excelentă biografie, cu un rezumat cronologic, bibliografie condensată. Ilustraţii şi indice detaliat.

21 **Rewald, J.:** *Cézanne, sa Vie, son Oeuvre, son Amitié pour Zola*, Paris, 1939 (ediţia a doua, considerabil adăugită, cuprinde şi: *Cézanne et Zola*, Paris, 1936). Cea mai completă biografie a lui Cézanne — insistînd în mod deosebit asupra prieteniei sale de treizeci de ani cu Zola —, bazată pe numeroase documente noi, scrisori, discuţii etc. Ilustraţii, bibliografie, indice. Vezi şi 4.

22 **Graber, H.:** *Paul Cézanne nach eigenen und fremden Zeugnissen*, Bâle, 1942. Această lucrare conţine traducerea mai mult sau mai puţin stîngace a unor documente publicate în 1 şi 7 şi mai ales în 3 şi 21, fără a se indica izvoarele şi fără a se arăta că aceste documente nu au fost descoperite de autor. Lucrarea nu aduce nici un fel de date noi; se poate spune acelaşi lucru şi despre alte publicaţii de acelaşi gen ale aceluiaşi autor. R. Goldwater, în articolul său (*The Art Bulletin*, iunie 1945) a calificat pe bună dreptate metoda lui Graber drept „hoţie".

23 **Schild, G.:** *Cézanne*, Stockholm, 1946.

24 **Boucken, J. de:** *Un portrait de Cézanne*, Paris, 1955 (publicat mai întîi în *France Illustration*, supliment teatral şi literar, la 11 şi 23 august 1951). Foloseşte toate izvoarele disponibile, în special 1, 3, 20 şi 21, neadăugindu-le decît doar cîteva detalii noi, de importanţă minoră.

Scanned with OKEN Scanner

25 **Perruchot, H.:** *La Vie de Cézanne*, Paris, 1956. Dintre toate biografiile bazate pe publicaţiile anterioare şi fără o contribuţie originală, este cea mai lizibilă şi mai inteligentă. Cronologie, bibliografie, fără ilustraţii.

26 **Hanson, L.** *Mortal Victory. A Biography of Paul Cézanne*, New York, 1959. Ca şi 24 şi 25, utilizează toate izvoarele fără să comunice fapte noi, căci nu poate fi considerată drept nouă analiza raporturilor dintre pictor şi tatăl său şi, mai ales, interpretarea foarte discutabilă a hotărîrii lui Cézanne de a se căsători cu Hortense Fiquet, pe care autorul o atribuie decepţiei suferite de Cézanne după publicarea romanului *Opera* de Zola.

27 **Langle de Cary, M. de:** *Cézanne*, Paris, 1957. Scurtă biografie cu caracter de popularizare; nu aduce nimic nou.

27a **Leprohon, P.:** *Cézanne*, Lyon, 1961. Lucrare de popularizare; nu aduce nimic nou.

Studii de stil

28 **Denis, M.:** *Théories, 1890—1910*, Paris, 1912. Capitol scris în 1907 despre Cézanne, pe care pictorul-scriitor îl întîlnise la Aix cu puţin timp înainte de moarte. Vezi şi: Maurice Denis, *Journal*, volumul I, 1884—1904, Paris, 1957; volumul II, 1905 — 1920, Paris, 1957; volumul III, 1921—1943, Paris, 1959.

29 **Rilke, R.M.:** *Lettres sur Cézanne*, Paris, 1944. Traducerea, de către M. Betz, a lucrării lui Rilke: *Briefe aus den Jahren 1906—1907*, precedată de o introducere semnată de traducător. Scrisorile lui Rilke au fost scrise în 1907, în momentul retrospectivei Cézanne de la Salonul de Toamnă din Paris; poetul a intenţionat chiar să scrie o carte despre Cézanne. Vezi şi R. Pitrou: *Rilke et Cézanne* în *Cahiers du Sud*, februarie 1940.

30 **Burger, F.:** *Cézanne und Hodler*, München, 1913, ilustraţii.

31 **Raphael, M.:** *Von Monet zu Picasso*, München-Leipzig, 1913.

32 **Morice, C.:** *Quelques Maîtres modernes*, Paris, 1914. Capitol despre Cézanne.

33 **Meier-Graefe, J.:** *Cézanne und sein Kreis*, München, 1919—1922; ilustraţii bogate. Vezi, de acelaşi autor, şi: *Cézanne*, Londra-New York, 1927, 40 ilustraţii, fără indice, şi, de asemenea, 68.

34 **Popp, A.E.:** *Cézanne Elemente seines Stiles anlässlich einer Kritik erörtert* în *Bildende Kunste*, Viena, anul II, 1919, pag. 177—189. Important articol despre 33.

35 **Wedderkop, H. von:** *Paul Cézanne*, Leipzig, 1922, cu ilustraţii mediocre.

36 **Faure, E.:** *Cézanne*, 1926. 59 ilustraţii, fără indice.

37 **Bernard, É.:** *L'Erreur de Cézanne* în *Mercure de France*, 1 mai 1926.

38 **Fry, R.:** *Le Développement de Cézanne* în *L'Amour de l'Art* (număr special), decembrie 1926. Primul studiu cu adevărat bun despre evoluţia artistică a lui Cézanne, publicat şi în engleză: *Cézanne, a study of his Development*, New York, 1927. 54 ilustraţii, fără indice. O nouă ediţie, f.d. (1952—1953).

Scanned with OKEN Scanner

39 **Pfister, K.:** *Cézanne, Gestalt, Werk, Mythos*, Potsdam, 1927, ilustrații numeroase.
40 **Ors, E.D':** *Paul Cézanne*, Paris, 1930, Londra, 1936, numeroase ilustrații.
41 **Rey, R.:** *La Renaissance du Sentiment classique*, Paris, 1931. Capitol important despre Cézanne.
42 **Tolnay, K. von:** *Zu Cézannes geschichtlicher Stellung* în *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Caiet 1, 1933.
43 **Huyghe, R.:** *Cézanne*, Paris, 1936. Vezi și Huyghe, R. și Rewald, J. : *Cézanne*, număr special din *L'Amour de l'Art*, mai 1936. Cuprinde un tablou cronologic și un studiu despre evoluția lui Cézanne de Huyghe, iconografie, ilustrații numeroase.
44 *La Renaissance*, număr special: *Cézanne*, mai-iunie 1936. Ilustrații. Articole de P. Jamot, Ch. de Tolnay, Ch. Sterling, J. Vergnet-Ruiz și J. Combes.
45 **Rewald, J.:** *A propos du catalogue raisonné de l'oeuvre de Paul Cézanne et de la chronologie de cette oeuvre* în *La Renaissance*, martie-aprilie 1937; vezi, de același autor, și: *Cézanne au Louvre* în *L'Amour de l'Art*, octombrie 1935; *Une copie par Cézanne d'après Le Greco* în *Gazette des Beaux-Arts*, februarie 1936; *As Cézanne Recreated Nature* în *Art News*, februarie 15—29, 1944; *Proof of Cézanne's Pygmalion Pencil* în *Art News*, octombrie 1—15, 1944; *The Camera Verifies Cézanne Watercolors* în *Art News*, septembrie 1944; Rewald, J. și Marschutz, L. : *Cézanne au Château Noir* în *L'Amour de l'Art*, ianuarie, 1935; *Cézanne et la Provence*, număr special, *Le Point*, august 1936.
46 **Novotny, F.:** *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Viena, 1938, 56 ilustrații. Indice. Studiu aprofundat despre organizarea spațiului în opera lui Cézanne, cu o listă a „motivelor" artistului.
47 **Barnes, A.C. și Mazia, V. de:** *The Art of Cézanne*, New York, 1939. Cu 71 ilustrații comentate. Indice.
48 **Loran, E.:** *Cézanne's Composition, Analysis of his Form with Diagrams and Photographs of his Motifs*, Berkeley și Los Angeles, 1943. Numeroase ilustrații, indice. Această carte își propune să stabilească cîteva principii generale de desen și de compoziție care pot să se aplice la creația artistică, prezentînd „organizarea spațiului" în opera lui Cézanne. Vezi, de același autor, și: *Cézanne 's Country* în *The Arts*, aprilie 1930 (publicat sub numele de Erle Loran Johnson).
49 **Venturi, L.:** *Paul Cézanne, Water Colours*, Londra, 1943. 32 ilustrații de bună calitate.
50 **Bazin, G.:** *Cézanne devant l'impressionnisme* în *Labyrinthe*, februarie 15, 1945.
51 **Novotny, F.:** *Cézanne als Zeichner*, în *Wiener Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. XIV (XVIII), 1950. Ilustrații.
52 **Guerry, L.:** *Cézanne et l'Expression de l'Espace*, Paris, 1950. Ilustrații, note abundente, bibliografie.
53 **Ramuz, C.F.:** *L'Exemple de Cézanne*, urmat de *Pages sur Cézanne*, Lausanne, 1951. Extrase dintr-o serie de conferințe ținute la Lausanne în 1915—1916 (vezi și 85 și un scurt

Scanned with OKEN Scanner

articol despre o expoziție prezentată de Vollard în 1906. Din nefericire, printre cele cîteva ilustrații există unele care reproduc opere de o autenticitate foarte îndoielnică).

54 **Sherman, H.L.:** *Cézanne and Visual Form*, Colombus, Ohio, 1952. Studiu original, foarte bine documentat; ilustrații numeroase, diagrame etc.

55 **Sterne, M.:** *Cézanne Today* în *The American Scholar*, 22, nr. 1, iarna anului 52—53.

56 **Cooper, D.:** *Two Cézanne Exhibitions* în *Burlington Magazine*, noiembrie și decembrie 1954. Vezi răspunsul lui L. Gowing, *Burlington Magazine*, iunie 1956.

56a **Cooper, D.:** *Au Jas de Bouffan* în *L'Oeil*, 15 februarie 1955.

57 **Badt, K.:** *Die Kunst Cézannes*, München, 1956. Studiu important consacrat tehnicii acuarelei la Cézanne, compoziției jucătorilor de cărți, poziției sale istorice etc. Note abundente, fără indice, ilustrații.

57a **Fussiner, H.:** *Organic Integration in Cézanne's Painting* în *College Art Journal*, vara anului 1956.

57b **Hamilton, G.H.:** *Cézanne, Bergson and the Image of Time* în *College Art Journal*, sfîrșitul anului 1956.

58 **Rostrup, H.:** *Den braendende Tornebusk* în *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhaga, 1957. Despre compozițiile lui Cézanne cu bărbați care se scaldă.

59 **Kemp, M.L.:** *Cézanne 's Critics* în *New*, The Baltimore Museum of Art, decembrie 1957.

60 **Biederman, C.:** *The new Cézanne — from Monet to Mondrian* în *Red Wing*, Minn. 1958. Autorul vede în Mondrian pe adevăratul continuator al lui Cézanne: dar interpretarea sa presupune acceptarea, lipsită de discernămînt critic, a scrierilor lui Bernard și Gasquet (despre încrederea ce i se poate acorda lui Gasquet, vezi 4).

61 **Neumeyer, A.:** *Cézanne Drawings*, New York — Londra, 1958. O destul de lungă introducere, cu 93 de ilustrații bine alese și comentate în mod detaliat.

62 **Berthold, G.:** *Cézanne und die alten Meister*, Stuttgart, 1958. Un studiu aprofundat al semnificației desenelor lui Cézanne după operele altor artiști, cu un catalog comentat al copiilor de Cézanne (unele dintre ele sînt identificate pentru prima oară), ilustrații bogate. Pentru un articol de prezentare, vezi 65.

62a **Novotny, F.:** *Der Reiz des Unvollendeten bei Cézanne* în *Du*, aprilie 1959.

63 **Reff, T.:** *Cézanne's Drawings, 1875—1885* în *Burlington Magazine*, mai 1959, ilustrații.

64 **Neumeyer, A.:** *Paul Cézanne die Badenden*, Stuttgart, 1959. Ilustrații. Studiu despre compozițiile lui Cézanne cu bărbați care se scaldă.

65 **Reff, T.:** *Gertrude Berthold: Cézanne und die alten Meister* în *The Art Bulletin*, iunie 1960. Prezentare detaliată a lui 62, cu rectificări și elemente noi.

66 **Benesch, O.:** *Rembrandt's Artistic Heritage from Goya to Cézanne* în *Gazette des Beaux-Arts*, iulie-august 1960.

67 **Reff, T.:** *Reproductions and Books in Cézanne 's Studio* în *Gazette des Beaux-Arts*, noiembrie 1960.

Scanned with OKEN Scanner

67a *Cézanne and Poussin. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXIII, ianuarie-iunie 1960.
67b **Walter, R.:** *Cézanne à Bennecourt en 1866* în *Gazette des Beaux-Arts*, februarie-1962.
67c **Andersen, W.V.:** *Cézanne's Sketchbook in the Art Institute of Chicago* în *Burlington Magazine*, mai 1962 (vezi 81).
67d **Bodelsen, M.:** *Gauguin's Cézannes* în *Burlington Magazine*, mai 1962.
67e **Waldfogel:** *A Problem in Cézanne's „Grandes Baigneuses"* în *Burlington Magazine*, mai 1962.
67f **Chappuis, A.:** *Les dessins de Paul Cézanne à Bâle*, 2 volume. Olten și Lausanne, 1962. Superb catalog comentat, cu excelente ilustrații.
67g **Feist, P.H.:** *Paul Cézanne*, Leipzig, 1963. Studiu serios de nuanță marxistă, însoțit de planșe comentate.
67h **Reff, T.:** *Cézanne's Constructive Stroke* în *The Art Quarterly*, vol. XXV, toamna anului 1963. Articol important.
Vezi și bibliografia 1, 79, 80, 82 și 85.

Reproduceri

68 **Meier-Graefe, J.:** *Cézanne und seine Ahnen*, München, 1910; *Cézannes Aquarelle*, München, 1920. Două excelente albume.
69 **Mirbeau, Duret, Werth etc.:** *Cézanne*, Paris, 1914. 49 ilustrații de bună calitate în negru și alb și în culori.
70 **Klingsor, T.L.:** *Cézanne*, Paris, 1923. 40 planșe.
71 **Gasquet, J.:** *Cézanne*, Paris, 1926. Planșe destul de mediocre în negru și alb (Album d'Art Druet).
72 **Raynal, M.:** *Cézanne*, Paris, 1936. 119 ilustrații de bună calitate, deși de format mic, 4 planșe în culori.
73 **Novotny, F.:** *Cézanne*, New York, 1937. Selecție excelentă a 126 ilustrații de bună calitate în negru și alb și în culori, dispuse cronologic. Scurtă prefață (Phaidon).
74 **Chappuis, A.:** *Dessins de Paul Cézanne*, Paris, 1938. 48 desene bine reproduse, dintre care unele nu se găsesc în 1, și 4 planșe în culori.
75 **Raynal, M.:** *Cézanne*, Paris, 1939. Album cu 8 planșe de bună calitate, în culori.
76 **Nicodemi, G.:** *Cézanne, Disegni*, Milano, 1944. 75 reproduceri destul de proaste după desene figurînd mai ales în 21, 68, 73 și 74.
77 **Jewell, E.A.:** *Paul Cézanne*, New York, 1944. Ediție scoasă neîngrijit, cu planșe de proastă calitate, în culori; 48 ilustrații care nu respectă ordinea cronologică.
78 **Jedlicka, G.:** *Cézanne*, Berna, 1948. 52 planșe de bună calitate, de format mic, unele în culori, dispuse în ordine cronologică.
79 **Dorival, B.:** *Cézanne*, Paris—New York, 1948. Ilustrații abundente cu planșe de bună calitate, în alb și negru și în culori, dispuse cronologic. Text important, apendixuri utile, tabel cronologic, note despre planșe, listă de expoziții, bibliografie, indice (Tisné).
80 **Rewald, J.:** *Cézanne, Carnet de dessins*, Paris, 1951. 2 volume (text și planșe). Selecție de desene provenind din cinci carnete

Scanned with OKEN Scanner

inedite, nemenționate în 1, cu o introducere și un catalog comentat al celor cinci carnete (vezi și 81).

81 **Schniewind, C.O.:** *Cézanne Sketchbook*, New York, 1951. Două volume (text și planșe). Reproduceri în facsimil a unuia dintre cele cinci carnete (vezi 80), planșe excelente.

82 **Schapiro, M.:** *Cézanne*, New York, 1952. 50 de planșe mari și de calitate destul de bună, în culori, cu comentarii și o introducere (Abrams).

83 **Raynal, M.:** *Cézanne*, Geneva—Paris—New York, 1954. Planșe în culori mult prea violente, format și calitate de „carte poștală ilustrată" (Skira).

84 **Zahn, L.:** *Paul Cézanne, Aquarelles de Paysage*, Paris, 1957. 12 planșe dintre cele mai mediocre, în culori.

85 **Chappuis, A.:** *Dessins de Cézanne (précédés de pages de C.F. Ramuz;* vezi 53), Lausanne, 1957. 56 ilustrații excelente, însoțite de scurte comentarii.

86 **Rewald, J.:** *Cézanne, Paysages*, Paris, 1958. Planșe mediocre, în culori.

86a Muzeul Național Luvru: *Peintures, Ecole française, XIX-ème siècle*, vol. I A—C, Paris, 1958. Citează și reproduce 24 de tablouri de Cézanne.

87 **Stokes:** *Cézanne*, Londra f.d. Introducere și note, planșe mediocre în culori (Faber Gallery).

88 Culegere importantă din lucrările lui Paul Cézanne, Japonia, f.d., vol. 1, *Paysages;* vol. 2, *Portraits et Nus;* vol. 3, *Natures mortes*. Fiecare volum conține 20 de planșe mediocre, în culori, cu comentarii în japoneză.

89 **Dorival, B.:** *Cézanne*, Paris. Mic volum cu 20 de planșe mediocre, în culori (Hazan).

89a Taillandier, Y.: *P. Cézanne*, Paris, 1961. Planșe în culori de calitate foarte proastă, nerespectînd ordinea cronologică. Vezi și bibliografia 1, 3, 12, 33, 38, 39, 40, 43, 46, 47, 48, 49, 54, 61, 62, 67f și 67 g.

Catalog de expoziții

Această secțiune menționează cataloagele celor mai importante expoziții prezentate de la apariția lui 1.

90 *Cézanne*, Musée de l'Orangerie, Paris, primăvara anului 1936. Expoziție importantă. Prefețe de J.E. Blanche și R. Jamot, notițe detaliate de C. Sterling, bibliografie importantă. Ilustrații.

91 *Paul Cézanne*, Kunsthalle, Bâle, august-octombrie, 1936.

92 *Cézanne*, Galeria Bignou, New York, noiembrie-decembrie, 1936. 30 de tablouri, cîteva ilustrații.

93 *Paul Cézanne*, San Francisco Museum of Art, septembrie-octombrie 1937. Texte de G.L. McCann Morley și G. Mack; bibliografie, ilustrații excelente.

94 *Cézanne*, Paul Rosenberg, Paris, februarie-aprilie 1939. Prefață de Tabarant. Sînt reproduse cele 35 de tablouri expuse.

95 *Paul Cézanne*, Societatea Artiștilor Independenți, Grand Palais, Paris, martie-aprilie 1939. Prefață de Maurice Denis. Listă de 85 de opere, fără ilustrații.

Scanned with OKEN Scanner

96 *Cézanne*, Rosenberg şi Helft, Londra, aprilie-mai 1939. Sînt reproduse cele 23 de opere expuse.

97 *Cézanne*, Muzeul din Lyon, 1939, cîteva ilustraţii.

98 *Hommage à Paul Cézanne*, Wildenstein et Comp., Londra, iulie 1939. Prefaţă de John Rewald, catalog cu note detaliate, ilustraţii de bună calitate.

99 *Cézanne*, Wildenstein, New York, martie-aprilie, 1947. Expoziţie importantă: comentarii, ilustraţii numeroase.

100 *Six Masters of Post-Impressionism*, Wildenstein, New York, aprilie-mai 1948 (Cézanne, Gauguin, Lautrec, Rousseau, Seurat, Van Gogh). Ilustraţii.

101 *Cézanne*, Art Institut of Chicago şi Metropolitan museum of Art, New York, 1952. Expoziţie importantă. Prefaţă de T. Rousseau jr., comentarii, numeroase ilustraţii de bună calitate.

101a *Cézanne*, *Rarely Shown Works*, Fine Arts Associates, New York, noiembrie 1952. Text de K.E. Osthaus (vezi 9). De asemenea, la aceeaşi galerie: *Cézanne*, *Watercolors*, februarie 1956. Ilustraţii.

102 Cézanne. Muzeul Granet, Aix-en-Provence şi Muzeul din Nisa, vara anului 1952, cîteva ilustraţii.

103 *Monticelli et le Baroque Provençal*, Orangerie des Tuileries, Paris, iunie-septembrie 1953 (importantă secţiune consacrată lui Cézanne).

104 *Hommage à Cézanne*, Orangerie des Tuileries, Paris, iunie-octombrie 1954. 50 de tablouri din fosta colecţie Pellerin şi toate operele aparţinînd muzeului Luvru. Note importante de A. Châtelet, cîteva ilustraţii.

105 *Cézanne*, Edimburg şi Tate Gallery, Londra, sfîrşitul verii anului 1954. Prefaţă de L. Gowing, note detaliate. Vezi şi 56.

106 *Paul Cézanne*, Gemeentemuseum, La Haye, iunie-iulie 1956 (vezi şi 108 şi 109). Prefaţă de F. Novotny, excelent studiu biografic şi stilistic, ilustraţii de bună calitate.

107 *Cézanne*, Pavillon de Vendôme, Aix-en-Provence, iulie-august 1956. Prefaţă de F. Novotny, numeroase ilustraţii.

108 *Paul Cézanne*, Kunsthaus, Zürich, august-octombrie 1956. Vezi şi 106 şi 109.

109 *Cézanne*, Haus der Kunst, München, octombrie-noiembrie 1956. Vezi şi 106 şi 108.

110 *Cézanne*, Kunsthaus Lempertz, Köln (Wallraf-Richartz-Museum), decembrie 1956 — ianuarie 1957. Catalog şi comentarii de L. Reidemeister, numeroase ilustraţii.

111 *Cézanne*, Wildenstein, New York, noiembrie-decembrie 1959. Expoziţie importantă. Scurtă prefaţă de M. Schapiro, comentarii reluate de 99. Sînt reproduse cele 87 de opere expuse.

112 *Cézanne*, Oesterreichische Galerie, Viena, aprilie-iunie 1961. Prefaţă de F. Novotny, note detaliate, date biografice, ilustraţii excelente, cîteva în culori.

113 *Cézanne*, Pavillon de Vendôme, Aix-en-Provence, vara anului 1961. Expoziţie mică dar foarte reuşită.

114 *Cézanne*, *Watercolors*, Knoedler Galleries, New York, aprilie 1963. Expoziţie importantă; toate lucrările expuse sînt reproduse şi analizate în catalog.

Scanned with OKEN Scanner

Cataloage ale operei

1 Cataloage de tablouri, pasteluri şi desene de Edgar Degas şi provenind din atelierul său, a cărui vînzare.... va avea loc la Paris, la Galeriile Georges Petit; (I) 6—8 mai 1918 (336 ilustraţii); (II) 11—13 decembrie 1918 (421 ilustraţii); (III) 7—9 aprilie 1919 (637 ilustraţii); (IV) 2—4 iulie 1919 (755 ilustraţii). Patru vînzări de tablouri, acuarele, pasteluri, desene şi monotipuri care, cu excepţia picturilor şi pastelurilor, nu sînt reproduse în 4.
Vezi şi: Catalogul „Succesiunii domnului René de Gas" (fratele pictorului), Paris, 10 noiembrie 1927, precum şi catalogul „Colecţiei Domnişoarei J. Fèvre" (nepoata pictorului), Paris, 10 iunie 1934.

2 **Delteil, L.:** *Edgar Degas* în *Le Peintre-Graveur illustré*, vol. IX, Paris, 1919. Catalog comentat cuprinzînd cele 66 acvaforte de Degas. Vezi şi 100.

3 **Rewald, J.:** Degas, *Works in Sculpture*, New York, 1944. Catalog comentat al sculpturilor lui Degas cuprinzînd 141 ilustraţii după bronzuri, modele în ceară, gipsuri şi desene; bibliografie. Nouă ediţie, tot în franceză, 1957. Vezi şi 82, 83, 90 şi 93.

4 **Lemoisne, P.A.:** *Degas et son Oeuvre*, Paris, 1946—1949, 4 volume. Vol. I, text, cu note abundente şi bibliografie, sumar: Vol. II, picturi şi pasteluri, 1853—1882; Vol. III, picturi şi pasteluri, 1883—1908; Vol. IV, tabele, indice alfabetic şi geografic etc. (Alte volume, cuprinzînd în special desene, în pregătire). Lucrare cu o prezentare impecabilă, cu planşe excelente (mai mult de 1500 ilustraţii) şi text pe pagina opusă. Din nefericire, lucrările de factură înrudită nu au fost grupate totdeauna şi nu există trimiteri la desenele pregătitoare. Comentariul are un caracter foarte subiectiv, autorul ignorînd toate lucrările cu care nu este de acord, procedeu care face ca lucrarea sa să fie incompletă. Totuşi, acest catalog este o lucrare fundamentală despre Degas, şi prima încercare de a stabili o cronologie a operelor sale, deşi autorul neglijează în general să justifice datele pe care la propune. Vezi în această privinţă 58 b.

Scrieri ale artistului

5 **Duranty, E.:** *La Nouvelle Peinture*, Paris, 1876. Ediţie nouă, Paris, 1946. Scrisoarea unui artist neindentificat, citată de Duranty, a fost scrisă probabil de Degas; aceasta nu se află în 7.

6 **Lemoisne, P.A.:** *Les Carnets de Degas au Cabinet des Estampes* în *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1921. Extrase foarte interesante din notele luate de Degas în carnetele sale cu desene. Citeva au fost citate în lucrarea de faţă. Vezi şi 56.

7 *Lettres de Degas, recueillies et annotéss par M. Guérin*, Paris, 1931. 193 de scrisori (1872—1910), 17 ilustraţii, în special după excelente fotografii ale pictorului, fără indice. Ediţie

Scanned with OKEN Scanner

nouă și mai completă, conținînd printre altele și cîteva scrisori adresate lui Durand-Ruel, publicate de L. Venturi *(Les Archives de l'Impressionnisme)*, Paris, 1954. Alte scrisori inedite se află în ediția engleză, Oxford, 1947. Nici una dintre lucrări nu este completă. Despre fotografiile lui Degas, vezi și L. Hochin: *Degas photographe* în *L'Oeil*, mai 1960, și 9a.

8 **Degas, E.:** *Huits Sonnets*, Paris, 1964. Cu o introducere de J. Nepveu-Degas; ilustrații excelente.

9 **Fèvre, J.:** *Mon Oncle Degas. Souvenirs et documents inédits recueillis et publiés par Pierre Borel*, Geneva, 1949. Conține aproximativ 25 scrisori inedite; ilustrații.

9a **B. Newhall:** *Degas, photographe amateur*. Opt scrisori inedite (din 1895). *Gazette des Beaux-Arts*, ianuarie 1963. Pentru alte scrisori vezi 4 și 24.

Mărturii ale contemporanilor

10 **Goncourt, E. și J.:** *Journal*, vol. V, 1872—1877, Paris, 1891.

11 **Moore, G.:** *Memories of Degas* în *Burlington Magazine*, ianuarie-februarie 1918. Vezi, de același autor, și : *Impressions and Opinions*, New York, 1891 (capitolul despre Degas), și *Modern Painting*, Londra, 1893.

12 **Sickert, W.:** *Degas* în *Burlington Magazine*, noiembrie 1917. Reprod. în Emmons, R. : *The Life and Opinions of Richard Walter Sickert*, Londra, 1941.

13 **Charles, F.:** *Les mots de Degas* în *La Renaissance*, aprilie 1918.

14 **Thiébault-Sisson:** Articol despre Degas în *Le Temps*, 18 mai 1918.

15 **Michel, A.:** *Degas et son Modèle* în *Mercure de France*, 1 și 16 februarie 1919. Două excelente articole scrise de un model al lui Degas. Evocare vibrantă a pictorului la bătrînețe, a muncii și a atelierului său etc.

16 **Blanche, J.E.:** *Propos de Peintre, de David à Degas*, Paris, 1919.

17 **Vollard, A.:** *Degas*, Paris, 1924, 1938. O suită de anecdote dispersate, adeseori mediocre, care uneori ne fac să-l cunoaștem mai curînd pe Vollard decît pe Degas. Cea mai slabă carte a lui Vollard. Ilustrații de proastă calitate, fără indice.

18 **Moreau-Nélaton, E.:** *Deux heures avec Degas* în *L'Amour de l'Art*, iulie 1931. Note interesante luate în cursul unei conversații din 1907, privind mai ales întîlnirea lui Degas cu Ingres.

19 **Chialiva, J.:** *Comment Degas a changé sa technique du dessin* în *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1932.

19a **Halévy, D.:** *Pays parisiens*, Paris, 1932. Amintiri. Vezi și 25 și 74.

20 **Jeanniot, G.:** *Souvenirs sur Degas* în *La Revue universelle*, 15 octombrie — 1 noiembrie 1933. Studiu important.

21 **Rouart, E.:** *Degas* în *Le Point*, număr special, februarie 1937.

22 **Romanelli, P.:** *Comment j'ai connu Degas* în *Le Figaro littéraire*, 13 martie 1937.

23 **Natanson, T.:** *Peints à leur tour*, Paris, 1948. Capitol despre Degas.

24 **Rouart, D.:** *Correspondance de Berthe Morisot*, Paris, 1950. Cuprinzînd scrisori ale Berthei Morisot și ale lui Degas. A-

Scanned with OKEN Scanner

mintirile lui Ernest Rouart și „Amintirile Berthei Morisot notate de ea într-un carnet" au fost publicate în *48*, paginile 170—173 și 140—148.

25 **Halévy, D.:** *Degas parle...*, Paris-Geneva, 1960. Extras dintr-un jurnal început în 1888, cînd autorul, al cărui părinți erau prieteni intimi cu artistul, avea 16 ani. Vezi și 74.

25a **Havemeyer, L.W.:** *Sixteen to Sixty. Memoirs of a Collector*, New York, 1961. Autorul l-a cunoscut pe Degas prin intermediul lui Mary Cassatt. Vezi și 9, 26, 30, 39 și 48.
Octave Mirbeau s-a inspirat din cîteva trăsături ale personalității lui Degas pentru personajul (un pictor) din romanul său *Calvarul*.

Biografii

26 **Lafond, P.:** *Degas*, Paris, 1918—1919, 2 volume. Un studiu despre viața și arta lui Degas, făcut de un prieten al pictorului. Ilustrații frumoase; planșele, în negru și alb, și în culori, sînt mai bune în volumul al doilea, dar ordinea lor nu se supune nici unui criteriu. Fără bibliografie și fără indice.

27 **Meier-Graefe, J.:** *Degas*, München, 1920 (Ediție engleză, Londra, 1923, 1927). 103 planșe excelente, grupate cronologic. Fără bibliografie și fără indice.

28 **Coquiot, G.:** *Degas*, Paris, 1924. Mult verbiaj, informații puține; listă incompletă a „principalelor" lucrări de Degas, fără date. Ilustrații mediocre, fără bibliografie și fără indice.

29 **Manson, J.B.:** *The Life and Work of Edgar Degas*, Londra, 1927. Această biografie minuțioasă este însoțită de 81 reproduceri de bună calitate în negru și alb, dispuse în ordine cronologică, precum și cîteva planșe în culori. Fără bibliografie și fără indice.

30 **Rivière, G.:** *M. Degas, bourgeois de Paris*, Paris, 1934. Deși l-a cunoscut pe Degas, autorul nu ne comunică nimic original, fiind mai ales influențat de părerile lui Renoir, prieten vechi al său. 71 de ilustrații mediocre; fără bibliografie și fără indice.

31 **Graber, H.:** *Edgar Degas, Eigene Zeugnisse — Fremde Schilderungen — Anekdoten*, Bâle, 1940. În legătură cu „metodele" acestui autor, vezi Cézanne, 22.

32 **Rewald, J.:** *Degas and his Family in New Orleans* în *Gazette des Beaux-Arts*, august 1945. Articol bazat pe cercetări efectuate la La Nouvelle-Orléans și pe informații comunicate de către un nepot al pictorului; cu un arbore genealogic, ilustrații.

33 **Raimondi, R.:** *Degas e la sua famiglia in Napoli* (1793—1817), Neapole, 1958. Un studiu detaliat despre familia lui Degas în Italia, cu documente numeroase dar transcrise neîngrijit; ilustrații.

Vezi și bibliografia 4, 43 și 58.

Studii de stil

34 **Huysmans, J.K.:** *L'Art Moderne*, Paris, 1883, 1902. Vezi de același autor, *Certains*, Paris, 1889.

Scanned with OKEN Scanner

35 **Geffroy, G.:** *Degas* în *L'Art dans les Deux Mondes*, 20 decembrie 1890.

36 **Liebermann, M.:** *Degas*, Berlin, 1899, 1912. Scurt eseu.

37 **Mauclair, G.:** *Edgar Degas* în *La revue de l'Art ancien et moderne*, 10 noiembrie 1903.

38 **Grappe, G.:** *Degas* în *L'Art et le Beau*, f.d. (al treilea an).

39 **Lemoisne, P.A.:** *Degas*, Paris, f.d. (1912). 48 de planșe așezate în ordine cronologică și însoțite de un comentariu care conține uneori informații date de însuși Degas, pe care autorul îl cunoștea. Bibliografie succintă, fără indice.

40 **Alexandre, A.:** *Monsieur Degas*, număr special, *Les Arts*, nr. 166, 1918.

41 **Hertz, H.:** *Degas*, Paris, 1920, ilustrații mediocre.

42 **Fosca, F.:** *Degas*, Paris, 1921. Fără ilustrații.

43 **Jamot, P.:** *Degas*, Paris, 1924. Studiu excelent consacrat evoluției lui Degas. 88 planșe de bună calitate în negru și alb, așezate în ordine cronologică și însoțite de comentarii detaliate; lista expozițiilor la care a participat Degas, cu titlurile lucrărilor expuse, bibliografie succintă, fără indice.

44 **Guérin, M.:** *Remarques sur des portraits de famille peints par Degas* în *Gazette des Beaux-Arts*, iunie 1928.

45 **Mongan, A.:** *Portraits Studies by Degas in American Collections* în *Bulletin of the Fogg Museum*, Harvard University, mai 1932.

46 **Walker, J.:** *Degas et les Maitres anciens*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1933. Cuprinde o listă a lucrărilor copiate de Degas. Vezi și 58 e.

47 **George, W.:** *Oeuvres de vieillesse de Degas — Sur quelques copies de Degas*, în *La Renaissance*, ianuarie-februarie 1936.

48 **Valéry, P.:** *Degas, Danse, Dessin*, Paris, 1936, 1938. Considerații subtile despre artă în general și despre Degas, pe care poetul îl cunoscuse și pe care îl evocă. La amintirile sale se adaugă cele ale lui E. Rouart, precum și notele Berthei Morisot; vezi 24.

49 **Mitchell, E.:** *La Fille de Jephté par Degas, genèse et évolution* în *Gazette des Beaux-Arts*, octombrie 1937.

50 **Mongan. A.:** *Degas as seen in American Collections* în *Burlington Magazine*, iunie 1938.

51 **Rouart, D.:** *Degas à la recherche de sa tehnique*, Paris, 1945. Studiu foarte competent despre mijloacele utilizate de Degas: vopsele pe bază de clei și de ou, guașă, pictură pe hîrtie cu culori dizolvate în benzină, pictură pe hîrtie uleiată, pastel, pictură în ulei, monotipuri, contraprobe, gravură, desen. Note foarte detaliate, bibliografie, ilustrații. Lucrare fundamentală.

52 **Rewald, J.:** *The Realism of Degas* în *Magazine of Art*, ianuarie, 1946.

53 **Rouart, D.:** *Degas, Monotypes*, Paris, f.d. (1948). Scurtă introducere la un album cu planșe superbe. Despre monotipurile lui Degas vezi și 58 f și 94.

54 **Browse, L.:** *Degas Dancers*, Londra, 1949. Studiu despre locul pe care baletul îl ocupă în opera lui Degas; foarte bogat ilustrat.

Scanned with OKEN Scanner

55 **Boogs, J.S.:** *Edgar Degas and the Bellelis* în *Art Bulletin*, iunie 1955. Studiu bine documentat. Vezi şi 58 c.

56 **Boggs, J.S.:** *Degas Notebooks at the Bibliothèque nationale* în *Burlington Magazine*, mai, iunie, şi iulie 1958.

57 **Rosenberg, J.:** *Great Draughtsmen from Pisanello to Picasso*, Cambridge, 1959. Important capitol despre Degas.

58 **Cabanne, P.:** *Edgar Degas*, Paris, 1960. Lucrare bogat ilustrată cu reproduceri excelente în negru şi alb, cu planşe de bună calitate în culori, cu fotografii etc. Reproducerile sînt dispuse în ordine cronologică. Extrase din scrierile de tinereţe ale lui Degas, cronologie, note detaliate la planşe, bibliografie, listă de expoziţii, indice. O carte foarte utilă (Tisné).

58a **Scharf, A.:** *Painting, Photography and the Image of Movement* în *Burlington Magazine*, mai 1962.

58b **Boggs, J.S.:** *Portraits by Degas*, Berkeley, Los Angeles, 1962. Studiu bazat pe cercetări foarte aprofundate în urma cărora vor trebui schimbate unele date propuse în 4. Ilustraţii excelente. Appendice cu un foarte util dicţionar al modelelor lui Degas, bibliografie selecţionată. Indice.

58c **Keller, H.:** *Edgar Degas — Die Familie Bellelli*, Stuttgart, 1962 (Reclam).

58d **Burroughs, L.:** *Degas paints a Portrait* în *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, ianuarie 1963. Este vorba despre un portret al lui Yves Gobillard.

58e **Fries, G.:** *Degas et les Maîtres* în *Art de France*, 1964.

58f **Rouart, D.:** *Neuf monotypes de Degas* în *L'Oeil*, 1964.

Vezi şi 3, 4, 26, 29 şi 75.

Reproduceri

59 *Vingt Dessins*, 1861—1896, Paris, f.d. 20 de reproduceri magnifice în culori, executate după un procedeu nou, inventat de Manzi, prieten al lui Degas. Artistul însuşi a supravegheat tipărirea şi a semnat fiecare album.

60 *Degas*, Paris, 1914, 1918. 98 reproduceri în negru şi alb după picturi, pasteluri, desene şi gravuri, publicate de Vollard. Înainte de a le tipări, acesta a prezentat artistului fotografiile, care le-a semnat, ceea ce nu măreşte totuşi interesul lucrării. Planşele sînt mediocre.

61 **Rivière, H.:** *Les Dessins de Degas*, Paris, 1922—1923. Album de mari dimensiuni cu excelente reproduceri în negru şi alb şi în culori tipărite de Demotte.

62 **Fosca, F.:** *Degas*, Paris, 1927. 24 planşe mediocre (Album d'Art Druet).

63 **Huyghe, Bazin, Lemoisne etc.:** *Degas*; număr special din *L'Amour de l'Art*, iulie 1931. Studii despre pictura şi sculptura lui Degas, bogat ilustrate ; fotografii interesante reprezentînd pe Degas sau făcute de el.

64 **Guérin, M. şi Lemoisne, P.A.:** *Dix-neuf Portraits de Degas par lui-même*, Paris, 1931.

65 **André, A.:** *Degas*, Paris, 1935. 30 de planşe excelente în negru şi alb, după desene şi pasteluri.

66 **Grappe, G.:** *Degas*, Paris, f.d. (1936).

Scanned with OKEN Scanner

67 **Mauclair, C.:** *Degas*, Paris, 1937. New York, 1941, 1945. Ilustrații destul de bune în negru și alb, planșe în culori, mediocre (Hyperion).

68 **Nicodemi, G.:** *Degas, 28 disegni*, Milano, 1944. Reproduceri mediocre după picturi, pasteluri și desene.

69 **Wilenski, R.H.** *Degas*, Londra, 1946. Introducere și note, planșe de proastă calitate, în culori; al doilea album cu un text de M. Ayrton (Faber Gallery).

70 **Hausenstein, W.:** *Degas*, Berna, 1948. Ilustrații de bună calitate, deși de dimensiuni reduse.

71 **Leymarie, J.:** *Dessins de Degas*, Paris, 1948. 24 planșe de dimensiuni reduse, majoritatea în culori (Hazan).

72 **Schwabe, R.:** *Degas the Draughtman*, Londra, 1948. 44 planșe adunate oarecum la voia întîmplării.

73 **Rouart, D.:** *Degas, Dessins*, Paris, 1948. 16 planșe excelente, în culori.

74 **Halévy, D.:** *Album de dessins de Degas*, Paris, 1949. Scurtă prefață separată și reproducerea perfectă în facsimil a unui album de crochiuri care i-a aparținut lui Halévy, datînd din 1877 și din anii următori. Vezi și 19 a și 25.

75 **Rich, D.C.:** *Degas*, New York, 1951. Lucrare cu 50 de planșe mari, în culori, în general destul de bune, cu comentarii și introducere.

76 **Champigneulle, B.:** *Degas, Dessins*, Paris, 1952. 80 de planșe de mici dimensiuni, nu foarte reușite, dispuse în ordine cronologică.

77 **Fosca, F.:** *Degas*, Geneva, Paris, New York, 1953. Planșe în culori prea vii, format și calitate de „carte poștală ilustrată" (Skira).

78 **Charensol, G.:** *Degas*, New York, 1959. Mic volum cu planșe mediocre în culori.

79 **Cooper, D.:** *Pastels by Edgar Degas*, Bâle—New York (f.d.). 32 de planșe în culori cu o scurtă introducere și comentarii.

80 **Huttinger, E.:** *Degas*, Paris (f.d.). Planșe prost realizate, majoritatea în culori, adeseori fără dată și dispuse la întîmplare.

80a **Pecirka, J.:** *Degas, Dessins*, Praga, Paris, 1963.

80b **Rouart, D.:** *Degas et Renoir inconnus au musée de Belgrade*, Paris, Londra, New York, 1964. Reproduceri bune. Vezi și bibliografia 1—4, 7, 9, 21, 26, 27, 29, 30, 38, 39, 43, 51, 53, 54, 58, 58b, 58 f, 84, 87, 89, 92—96, 98 și 99.

Cataloage de expoziții

81 *Exposition Degas*, Paris, Galeries Petit, aprilie—mai 1924; catalog realizat de M. Guérin; ilustrații.

82 *Edgar Degas, das plastische Werk*, Berlin, mai 1926; München, iulie-august 1926; Dresda, septembrie 1926. Introducere de C. Glaser și de W. Hausenstein.

83 *Degas, Portraitiste, Sculpteur*, Paris, Musée de l'Orangerie, f.d. (1931). Introduceri de P. Jamot și P. Vitry; ilustrații.

84 *Degas*, Philadephia Musem of Art, 1936; catalog realizat de H.P. McIlheny, introducere de P.J. Sachs și A. Mongan. Ilustrații.

Scanned with OKEN Scanner

85 *Degas*, Paris, Musée de l'Orangerie, martie—aprilie 1937; realizat de J. Bouchot-Saupique și M. Delaroche-Vernet, introducere de P. Jamot; ilustrații, bibliografie considerabilă.

86 *Degas, peintre du mouvement*, Paris, Galerie A. Weill, 1939. Introducere de C. Roger-Marx.

87 *Works by Edgar Degas*, Cleveland Museum of Art, 1947, Ilustrații.

88 *Edgar Degas — Skulpturer og Monotypier*, Tegninger og Malerier, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga, 1948.

89 *Degas*, Wildenstein Galleries, New York, 1949. Text de D. Wildenstein. Ilustrații.

90 *The Complete Collection of Sculptures by Edgar Degas.* Marlborough Galleries, Londra, 1951.

91 *Degas*, Edinburg Festival and Tate Gallery, Londra, 1952. Introducere de D. Hill, ilustrații.

92 *Degas dans les collections françaises* în *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1955. Text de D. Wildenstein. Ilustrații.

93 *Edgar Degas — Original Wax Sculptures*, Knoedler Galleries, New York, 1955. Introducere de J. Rewald și J. Nepveu-Degas. Ilustrații.

94 *Degas — Monotypes, Drawings, Pastels, Bronzes*, Lefevre Gallery, Londra, 1958. Prefață de D. Cooper. Ilustrații.

95 *Degas — Paintings, Drawings, Prints, Sculpture*, Los Angeles Country Museum, 1958. Text de J.S. Boggs. Ilustrații. Publicație foarte frumoasă.

96 *Renoir — Degas, Drawings, Pastels, Sculptures*, Galeriile Charles E. Slatkin, New York, 1958. Prefață de V. Price Numeroase ilustrații.

97 *Twenty-six Original Copperplates engraved by Degas*, Galerie Frank Perls, Beverly Hills, 1959. Texte de J. Rewald și J.S. Boggs. Ilustrații.

98 Muzeul Național Luvru — *Peintures, École française, XIX-ème siècle*, vol. II, D—G. Paris, 1959. Liste și reproduceri a 51 de picturi și pasteluri de Degas.

99 *Degas*, Galeriile Wildenstein, New York, 1960. Texte de K. Lansner și D. Wildenstein. Ilustrații.

100 *Etchings by Edgar Degas*, Universitatea din Chicago, mai-iunie 1964. Prefață și note de P. Moses, ilustrații. Catalog excelent.

GAUGUIN

Faza impresionistă a lui Gauguin nu a fost încă studiată îndeajuns. Lucrările sale din această perioadă nu au fost încă reunite într-o publicație specială și nici examinate din punct de vedere critic. Acest lucru se aplică și la lucrările sale executate în Martinica (1887), unde a continuat să picteze într-un stil apropiat de cel pe care îl adoptase sub influența lui Pissarro. Majoritatea biografiilor lui Gauguin sînt consacrate mai ales evoluției sale cu începere din 1888, epocă în care a început să-și expună teoriile despre sintetism.

Scanned with OKEN Scanner

Primul volum al catalogului comentat al picturilor lui Gauguin de G. Wildenstein a apărut la Paris în 1963. Pentru o bibliografie extinsă, vezi J. Rewald: *Le Post-Impressionnisme, de van Gogh à Gauguin*, Paris, 1961.

GUILLAUMIN

Vezi volumul I, pagina 63, nota 31.

MANET

Cataloage ale operei

1 **Tabarant, A.:** *Manet, Histoire catalographique*, Paris, 1931. Încercare interesantă de a combina un catalog comentat cu biografia. Din păcate, această lucrare nu este ilustrată. Bibliografie. Vezi și 4.

2 **Jamot, Wildenstein, Bataille:** *Manet*, Paris, 1932. 2 volume (text și planșe). Catalogul enumeră 546 de picturi și pasteluri (nu conține nici acuarele și nici desene), cuprinzînd un oarecare număr de lucrări de o autenticitate îndoielnică și de falsuri, indicate ca atare și nereproduse. Note amănunțite furnizează bogate informații despre fiecare dintre opere. O lungă introducere de P. Jamot analizează evoluția lui Manet. Este urmată de o genealogie a familiei pictorului, de o iconografie Manet, de descrieri ale lui Manet făcute de A. Proust, Bazire, Zola, Mallarmé, Moore, de Nittis etc. Este deosebit de prețios un tabel cronologic foarte detaliat, cu numeroase citate de documente. Indice excelent. Din nefericire cele 48 de ilustrații nu sînt grupate cronologic. Bibliografie foarte extinsă. O ediție nouă, revăzută, era pregătită de G. Wildenstein.

3 **Guérin, M.:** *L'Oeuvre gravé de Manet*, Paris, 1944. Ediție nouă și mai completă a unui catalog de Moreau-Nélaton: *Manet Graveur et Lithographe*, Paris, 1906, a cărui introducere este retipărită aici. Prezentare cronologică a celor mai importante acvaforte, litografii etc., de Manet, cu 182 de reproduceri de bună calitate, printre care tablouri sau studii referitoare la stampe. Mică bibliografie. Vezi și 40 și 60 a.

4 **Tabarant, A.:** *Manet et ses Oeuvres*, Paris, 1947. Tentativă gigantă care îmbină prezentarea amănunțită a vieții lui Manet cu o descriere la fel de amănunțită a operelor sale; enormă cantitate de detalii, adeseori lipsite de însemnătate, adevărată avalanșă de informații, documente, vorbărie gratuită, supoziții etc. Textul este scris prost, consultarea lui pentru referințe fiind foarte dificilă, în ciuda indicelor; nu există nicăieri trimiteri la cele 678 de reproduceri, format timbru poștal, grupate la sfîrșit. Printre acestea figurează de altfel mai multe opere a căror autenticitate pare îndoielnică. Liste, indice, fără bibliografie; vezi articolul lui J. Rewald, cu tabel de concordanțe între 1, 2, și 4, *The Art Bulletin*, septembrie 1948.

Scanned with OKEN Scanner

5 **Mathey, J.:** *Graphisme de Manet — Essai de catalogue raisonné des dessins*, Paris, 1961. Această carte deconcertantă se ocupă de un subiect în fapt ignorat: desenele lui Manet. Autorul ei nu poate fi însă urmărit decît cu dificultate în multe dintre consideraţiile sale, bazate pe interpretări stilistice care nu se sprijină pe o documentaţie de primă mînă. Numeroase ilustraţii.

5a **Mathey, J.:** *Graphisme de Manet II — Peintures réapparues*, Paris, 1963. Vezi comentariul pentru 3.

Scrieri ale artistului

6 **Duret, T.:** *Quelques Lettres de Manet et de Sisley* în *Revue Blanche*, 11 martie 1899.

7 **Manet, E.:** *Lettres de Jeunesse*, Paris, 1929. Conţine o serie de scrisori scrise de Manet la vîrsta de 17 ani, pe cînd îşi făcea ucenicia de marinar între Rio de Janeiro şi Le Hâvre.

8 **Guiffrey, J.:** *Lettres illustrées de Édouard Manet*, Paris, 1929. Facsimile superbe după 22 scrisori scrise în jur de 1880, mai interesante prin acuarelele minunate care le ilustrează chiar decît prin text. O nouă ediţie a fost publicată la New York: *Manet, Lettres avec aquarelles*, 1944.

9 **Tabarant, A.:** *Une correspondance inédite d'Édouart Manet — Lettres du Siège de Paris*, Paris, *Mercure de France*, 1935.

10 *Lettres d'Édouard Manet sur son voyage en Espagne* în *Arts*, Paris, 16 martie 1945. Sînt citate cîteva scrisori către Eva Gonzalès în C. Roger-Marx: *Eva Gonzalès*, Paris, 1950.

Majoritatea scrisorilor importante ale lui Manet adresate familiei şi prietenilor săi (pictorul este foarte rezervat în scrisorile sale) sînt îndelung citate în 22; altele se găsesc în 1, 2, 3 şi 4. Vezi şi 28.

Mărturii ale contemporanilor

11 **Zola, E.:** *Edouard Manet, étude biographique et critique*, Paris, 1867. Retipărit în: *Mes Haines*. Opere complete, Paris, 1928, împreună cu alte scrisori despre Manet de Zola şi cu note şi comentarii de Le Blond. Vezi şi: *Emile Zola — Salons, recueillis, annotés et présentés par F.W.J. Hemmings et R.J. Niess*, Geneva-Paris, 1959.

12 **Alexis, P.:** *Manet* în *Revue Moderne et Naturaliste*, 1880, pag. 289—295. Acest articol şi următoarele două sînt prezentări ale unor vizite făcute în atelierul artistului, publicate în timpul vieţii sale.

13 **Jeanniot:** articol despre Manet în *La Grande Revue*, ianuarie 1882.

14 **Goetschy, G.:** *Edouard Manet* în *La Vie Moderne*, 12 mai 1883.

15 **Moore, G.:** *Confessions of a Young Man*, Londra, 1888. Vezi de acelaşi autor şi *Modern Painting*, Londra—New York, 1898 şi *Memories of my Dead Life*, Londra, 1906. Despre prietenia dintre Moore şi Manet, vezi D. Cooper: *George Moore and Modern Art* în *Horizon*, februarie 1945.

16 **De Nittis, J.:** *Notes et Souvenirs*, Paris, 1895. Cîteva observaţii interesante sînt citate în 22, altele sînt reluate în lucrarea de faţă.

Scanned with OKEN Scanner

17 **Blanche, J.E.:** *Essais et Portraits*, Paris, 1912. Note despre Manet retipărite în: *Propos de Peintre, de David à Degas*, Paris, 1919.

18 **Proust, A.:** *Édouard Manet, Souvenirs*, publicată de A. Barthélemy, Paris, 1913. Autorul, care l-a cunoscut pe Manet la colegiu şi apoi la Couture, şi care s-a consacrat mai tîrziu activităţii pe tărîm politic, îşi prezintă amintirile în mod mai mult sau mai puţin coherent. Se înşală asupra datelor, nu urmăreşte decît în mod intermitent cariera artistului şi, mai ales, nu înţelege pe deplin geniul prietenului său. Cartea sa, care dezvoltă un articol din *La Revue Blanche* (1897): *Souvenirs de Manet*, aduce totuşi cîteva informaţii utile. Un capitol despre Manet bazat pe amintirile lui Mallarmé poate fi găsit în lucrarea lui T. Natanson: *Peints à leur tour*, Paris, 1948. Vezi şi 19, 20 şi 28.

Biografii

19 **Bazire, E.:** *Manet*, Paris, 1884. Prima lucrare despre Manet, publicată la un an după moartea sa. Interesantă ca mărturie a admiraţiei pentru marele pictor, această lucrare are multe lacune.

20 **Duret, T.:** *Histoire d'Édouard Manet et de son Oeuvre*, Paris, 1902, 1906, 1919, 1926. Biografie fondată pe îndelunga prietenie dintre autor şi Manet.

21 **Waldmann, E.:** *Édouard Manet — Sein Leben und seine Kunst*, Berlin, 1910, 1923. Ilustraţii.

22 **Moreau-Nélaton, E.:** *Manet raconté par lui-même*, 2 volume, Paris, 1926. Excelentă prezentare, făcută cu cea mai mare grijă, a tuturor faptelor care îl privesc pe Manet, cu numeroase citate din scrisori şi documente. Dată fiind această explorare minuţioasă a tuturor izvoarelor de informaţii, biografiile publicate anterior îşi pierd orice interes. Lucrarea a fost mult utilizată de toţi cei care au scris despre Manet. Bogat ilustrată cu planşe de foarte bună calitate. În apendice figurează un catalog şi fotografii ale expoziţiei Manet, Paris, 1884. Indice detaliat, fără bibliografie.

23 **Flament, A.:** *La Vie de Manet*, Paris, 1928.

24 **Van Anroy, A.:** *Improptu*, La Haye, 1931. Despre Manet şi despre soţia sa olandeză (în olandeză). În franceză, Geneva-Annemasse, 1949.

25 **Colin, P.:** *Edouard Manet*, Paris, 1932. 96 de planşe destul de bine realizate, bibliografie, fără indice.

26 **Jedlicka, G.:** *Manet*, Erlenbach-Zürich, 1941. Combinînd studiul critic cu biografia, această lucrare se prezintă ca o cercetare profundă şi atentă a vieţii lui Manet şi a evoluţiei sale, presupunînd o desăvîrşită cunoaştere a lumii în care trăia artistul. Amatorii de fapte precise şi de documente vor fi, fără îndoială, dezamăgiţi. Uneori, autorul este lipsit de discernămînt în utilizarea izvoarelor (mai ales cînd este vorba despre amintirile lui Proust etc.); dar aceasta nu diminuează cu nimic meritul deosebit al acestei lucrări. Bogat ilustrată cu planşe excelente, indice, fără bibliografie.

Scanned with OKEN Scanner

27 **Graber, H.:** *Édouard Manet, nach eigenen und fremden Zeugnissen*, Bâle, 1941. Despre „metodele" acestui autor, vezi Cézanne 22.

28 **Courthion, P. şi Cailler, P.:** *Manet raconté par lui-même*, Geneva, 1945, 1954. Extrase din scrisorile lui Manet şi din scrierile lui Zola, Baudelaire, Mallarmé, Proust etc. Nu propune documente noi. Ilustraţii, bibliografie succintă, fără indice. O compilaţie foarte utilă.

29 **Piérard, L.:** *Manet l'incompris*, Paris, 1946.

30 **Schwarz, H.:** *Two Unhnown Portraits of Manet* în *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1949.

31 **Perruchot, H.:** *La Vie de Manet*, Paris, 1959. Această biografie competentă nu conţine decît puţine elemente noi şi are de suferit din cauza străduinţei autorului de a „anima" viaţa artistului prin aventuri de ordin sentimental. Vezi şi 83. Cîteva ilustraţii, cronologie, bibliografie condensată, fără indice.

Studii de stil

32 **Bietz, J.de:** *Édouard Manet* (conferinţă), Paris, 1884.

33 **Tschudi, H. von:** *Édouard Manet*, Berlin, 1902. Mic volum cu numeroase ilustraţii, fără bibliografie, fără indice.

34 **Meier-Graefe, J.:** *Manet und sein Kreis*, Berlin, 1903. Vezi de acelaşi autor: *Edouard Manet*, München, 1912. Ilustraţii.

35 **Pauli, G.:** *Raffael und Manet* în *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908.

36 **Hourticq, L.:** *Manet*, Paris, f.d. (1912). 48 de ilustraţii dispuse în ordine cronologică, însoţite de comentarii făcute de J.Laran şi G. Le Bas. Fără bibliografie şi fără indice.

37 **Bernard, E.:** *Tintoretto, El Greco, Magnasco, Manet*, Paris, 1920.

38 **Glaser, C.:** *Édouard Manet*, München, 1922.

39 **Blanche, J.E.:** *Manet*, Paris, 1924. Introducere urmată de 40 de planşe mediocre.

40 **Rosenthal, L.:** *Manet aquafortiste et lithographe*, Paris, 1925. Studiu aprofundat, cu ilustraţii.

41 **Léger, C.:** *Manet*, Paris, 1931.

42 **George, W.:** *Manet et la Carence du spirituel*, Paris, 1932.

43 **Bazin, G.:** *Manet et la Tradition* în *L'Amour de l'Art*, mai 1932.

44 **Zervos, C.:** *À propos de Manet* în *Cahiers d'Art*, nr. 8—10, 1932.

45 **Sterling, C.:** *Manet et Rubens* în *L'Amour de l'Art*, septembrie-octombrie, 1932.

46 **Lambert, E.:** *Manet et l'Espagne* în *Gazette des Beaux-Arts*, 1933.

47 **Mesnil, J.:** *Le Déjeuner sur l'Herbe* în *L'Arte*, 1934.

48 **Florisoone, M.:** *Manet inspiré par Venise* în *L'Amour de l'Art*, ianuarie 1945.

49 **Thyis, J.:** *Manet et Baudelaire* în *Etudes d'Art*, Alger, 1945.

50 **Ebin, I.N.:** *Manet and Zola* în *Gazette des Beaux-Arts*, iunie 1945.

Scanned with OKEN Scanner

51 **Faison, S.L. Jr.:** *Manet's Portrait of Zola* în *Magazine of Art*, mai 1949.

52 **Venturi, L.:** *De Manet à Lautrec*, Paris, 1953 (New York, 1950).

53 **Sloane, J.C.:** *Manet and History* în *Art Quaterly*, vol. 14, 1951.

54 **Hamilton, G.H.:** *Manet and his Critics*, New Haven—Londra, 1954. Compilaţie foarte conştiincios făcută şi foarte completă după tot ce s-a scris despre Manet încă din timpul vieţii acestuia, cu o apreciere asupra evoluţiei sale. Ilustraţii, bibliografie succintă, indice detaliat.

55 **Sandblad, N.G.:** *Manet — Three Studies in Artistic Conception*, Lund, 1954 (în engleză). Analiză foarte interesantă a trei picturi de Manet: *Musique aux Tuileries*, *Olympia* şi *Exécution de l'empereur Maximilien*. Ilustraţii, bibliografie succintă, note, fără indice. Vezi şi M. Davies: *Recent Manet Literature* în *Burlington Magazine*, mai 1956.

56 **Busch, G.:** *Manet — „Un Bar aux Folies-Bergère"*, Stuttgart, 1956 (în germană). Vezi şi 70.

57 **Richardson, J.:** *Édouard Manet — Paintings and Drawings*, Londra, 1958. O bună introducere urmată de 84 de planşe bine alese, în alb şi negru şi în culori, cu comentarii.

58 **Corradini, G.:** *„La Nymphe Surprise" de Manet et les rayons X* în *Gazette des Beaux-Arts*, septembrie 1959.

59 **Davidson, B.F.:** *Le Repos — A Portrait of Berthe Morisot by Manet* în *Bulletin of Rhode Island School of Design*, decembrie 1959.

60 **Leiris, A. de:** *Manet — „Sur la Plage de Boulogne"* în *Gazette des Beaux-Arts*, ianuarie 1961.

60a **Reff, T.:** *The Symbolium of Manet's Frontispice Etchings* în *Burlington Magazine*, mai 1962.

60b **Dorival, B.:** *Meissonier et Manet* în *Art de France*, 1962.

P. **Jamot** a publicat o serie de articole despre Manet, enumerate în bibliografie de la 2; vezi şi introducerea sa la 2. Vezi şi 21, 22, 26 şi 86 a.

Reproduceri

61 **Severini, G.:** *Manet*, Roma, 1924. 33 reproduceri mediocre, de dimensiuni reduse.

62 **Blanche, J.E.:** *Manet*, Paris—New York, 1925. 40 ilustraţii de bună calitate, dar de dimensiuni reduse.

63 **Fels, F.:** *Édouard Manet*, Paris, f.d. (1928). 24 planşe mediocre (Album d'Art Druet).

64 **Manet:** *Album de la Marées Gesellschaft*, München, 1928. 15 planşe superbe în culori.

65 **Manet:** Număr special din *L'Art vivant*, iunie 1932.

66 **Manet:** Număr special din *L'Amour de l'Art*, 1932. Ilustraţii extrem de interesante. Vezi şi numărul special nr. 3—4, 1947.

67 **Rey, R.:** *Choix de soixante-quatre dessins d'Édouard Manet*, Paris — New York, 1932. 64 ilustraţii de bună calitate.

68 **Rey, R.:** *Manet*, Paris—Londra, 1938. Planşe destul de bine realizate în negru şi alb, cîteva în culori, grupate fără

Scanned with OKEN Scanner

nici o ordine; legendele au fost compuse fără să se consulte 2, care nu este nici măcar menționată în bibliografie (Hypérion).

69 **Tabarant, A.:** *Manet*, Paris—Londra, 1939. Album cu 8 planșe excelente în culori.

70 **Mortimer, R.:** *Édouard Manet — „Un Bar aux Folies-Bergère"*, Londra, f.d. (1944). Excelente fotografii de detalii. Vezi și 56.

71 **Florisoone, M.:** *Manet*, Monaco, 1947. Prefață urmată de 96 planșe de bună calitate în negru și alb și de 8 în culori. Declarații ale artistului citate din criticii contemporani, listă de expoziții, bibliografie în ordine cronologică.

72 **Rewald, J.:** *Manet, Pastels*, Oxford, 1947. Reproduceri bine realizate.

73 **Reifenberg, B.:** *Manet*, Berna, 1947. Planșe de mici dimensiuni, bine realizate.

74 **Alazard, J.:** *Manet*, Lausanne, 1948.

75 **Leymarie, J.:** *Manet et les Impressionnistes au musée du Louvre*, Paris, 1948.

76 **Rothenstein, J. și Wilenski, R.H.:** *Manet*, Londra, Introducere și note, planșe în culori (Faber Gallery).

77 **Leymarie, J.:** *Manet*, Paris, 1952. 20 planșe în culori, de dimensiuni reduse dar bine alese după picturi, pasteluri, acuarele (Hazan).

78 **Cogniat, R.:** *Manet*, Paris, 1953.

79 **Cassou, J.:** *Manet*, Paris, 1954.

80 **Faison, S.L.Jr.:** *Édouard Manet*, New York, 1954. Scurtă prefață, planșe mediocre în negru și alb și în culori, însoțite de comentarii (Pocket Library of Great Art).

81 **Vaudoyer, J.L.:** *Édouard Manet*, Paris, 1955. Volum important cu o scurtă prefață, o biografie de A. Rouart-Valéry, 113 planșe splendide, dintre care 7 în culori, numeroase fotografii de detalii; comentarii la planșe și la bibliografie. Această carte cuprinde cele mai frumoase reproduceri după picturile lui Manet.

82 **Martin, K.:** *Édouard Manet — Aquarelle — Pastelle*, Bâle, 1955. 24 de planșe în culori, cu o introducere și comentarii. Reproduceri.

83 **Bataille, G.:** *Manet*, Geneva, 1955. Studiu excelent, biografic și critic, cronologie sumară, bibliografie selecționată, indice, numeroase planșe în culori, de dimensiuni reduse (Skira).

84 **Trost, H.:** *Édouard Manet*, Berlin, 1959. Scurtă prefață, cronologie, 16 planșe mediocre, majoritatea în culori.

85 **Rouart, D.:** *Manet*, Paris, 1960 (Somogy).

86 **Jedding, H.:** Milano, f.d. Album cu 10 planșe de proastă calitate, în culori, însoțite de comentarii.

86a **Courthion, P.:** *Manet*, Paris, 1961. Planșe de bună calitate în culori, însoțite de comentarii.

86b **Rey, R.:** *Manet*, Paris, f.d. (1962). Planșe mediocre, dispuse la întîmplare, cîteva desene îndoielnice. Vezi și bibliografiile 2, 3, 8, 21, 22, 25, 26, 27, 33, 34, 36, 54—57, 89, 91, 93 și 94 .

Scanned with OKEN Scanner

Cataloage de expoziții

87 *Expoziția Manet*, Școala de Bele-Arte, Paris, 1884. Prefața de E. Zola. Listă de 179 opere dar fără a li se indica dimensiunile; fără ilustrații.

88 *Manet, trente-cinq tableaux de la Collection Pellerin*, Bernheim-Jeune, Paris, 1910. Prefață de T. Duret; 9 planșe de bună calitate.

89 *Ausstellung Édouard Manet*, Galeriile Mathiesen, Berlin, 1928. Prefață de E. Waldmann. 89 planșe.

90 *Manet*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1932. Introducere de Paul Valéry și P. Jamot. Notițe de C. Sterling. Ilustrații.

91 *Édouard Manet*, Wildenstein Galleries, New York, 1937. Prefață de P. Jamot, cronologie, notițe importante despre 37 opere, toate ilustrate.

92 *Masterpieces by Manet*, Paul Rosenberg Gallery, New York, 1947, 11 picturi, toate reproduse.

93 *Manet*, Wildenstein Galleries, New York, 1948. Cronologie, documente, numeroase ilustrații.

94 *Manet, dessins et aquarelles réunis en cinq albums par Auguste Pellerin*. Catalog de vînzare, Galeria Charpentier, Paris, 10 iunie 1954, cu excelente ilustrații (desene și acuarele inedite achiziționate de muzeul Luvru).

95 *Musée national du Louvre — Peintures, École française, XIX-ème siècle*, vol. III, H—O, Paris, 1960. Liste și reproduceri a 32 picturi și pasteluri de Manet.

MONET

Cataloage ale autorului

Un catalog complet și comentat este pregătit de Daniel Wildenstein. Dintre cataloagele de expoziții, a se vedea următoarele:

1 *Claude Monet — Les Meules*, Galeriile Durand-Ruel, Paris, 1891. Prefață de G. Geffroy, retipărită în lucrarea lui Geffroy: *La Vie artistique*, prima serie, Paris, 1892. Pentru celelalte articole de același autor cu privire la expozițiile lui Monet, vezi: *La Vie artistique*, seria a șasea, Paris, 1900.

2 *Claude Monet*, Galeriile Durand-Ruel, Paris, 1928, 84 opere.

3 *Claude Monet*, Galerien Thannhäuser, Berlin, 1928. Ilustrații.

4 *Claude Monet*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1931. Prefață de P. Jamot, 128 opere.

5 *Claude Monet*, Galeria Rosenberg, Paris, 1936. Prefață de A. Charpentier.

6 *Claude Monet*, Wildenstein Galleries, New York, 1945. Text de D. Wildenstein, cronologie, 49 ilustrații.

7 *Claude Monet*, Kunsthaus, Zürich, 1952. Introducere de G. Besson și R. Wehrli, cronologie, 49 ilustrații bine realizate.

9 *Claude Monet*, Edinburg Festival și Tate Gallery, Londra, 1957. Text de D. Cooper, cronologie detaliată de J. Richardson, bibliografie selecționată, note extinse despre operele expuse. Ilustrații. Catalog excelent.

Scanned with OKEN Scanner

10 *Claude Monet*, City Art Museum, Institutul de arte din St. Louis și Minneapolis, 1957. Vast studiu despre concepțiile lui Monet, de W.C. Slitz, cronologie, ilustrații. Vezi de asemenea 13 și 69.

11 *Claude Monet*, Galeriile Durand-Ruel, Paris, 1959. Prefață de C. Roger-Marx, cronologie, ilustrații.

12 *Claude Monet and the Giverny Artists*, Galeriile Charles E. Slatkin, New York, 1960. Ilustrații.

13 *Claude Monet — Seasons and Moments*, Museum of Modern Art, New York și Los Angeles County Museum, 1960. Text excelent de W.C. Seitz, extrase din diferite scrieri, fotografii documentare, tabel biografic și lista principalelor expoziții, bibliografie selecționată. Vezi și 69.

14 *Musée national du Louvre — Peintures, École française, XIX-ème siècle*, vol. III, H.—O, Paris, 1960. Liste și reproduceri a 78 picturi de Monet, cuprinzînd și seria de *Nymphéas* de la Musée de l'Orangerie.

14a *Claude Monet, letzte Werke*, Galeria Beyeler, Bâle, 1962. Bogat ilustrat.

Scrieri ale artistului

Pentru scrisorile către Boudin, vezi G. Cahen: *Eugène Boudin, sa Vie et son Oeuvre*, Paris, 1900.

15 Pentru scrisorile către de Bellio, vezi: *La Grande Misère des Impressionnistes* în *Le Populaire*, 1 martie 1924. Vezi și: *Les lettres inédites de Claude Monet* în *Arts-Documents*, februarie-martie 1953.
O scrisoare către Charteris este reprodusă în Charteris: *John Sargent*, Londra, 1927.

16 O scrisoare către Houssaye a fost publicată de Chavance, R. : *Claude Monet* în *Le Figaro illustré*, 16 decembrie 1926.
Pentru scrisorile către Manet, vezi Tabarant, A.: *Autour de Manet* în *L'Art vivant*, 4 mai 1928.

17 Pentru scrisorile către Bazille vezi Poulain, G.: *Bazille et ses amis*, Paris, 1932, și Daulte, F.: *Frédéric Bazille et son Temps*, Geneva, 1952.
Pentru scrisorile către Chocquet, vezi Joëts, J.: *Les Impressionnistes et Chocquet* în *L'Amour de l'Art*, aprilie 1935.

18 **Venturi, L.:** *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, 1939. 2 volume cuprinzînd 411 scrisori către Durand-Ruel (1876—1926) și 6 scrisori către O. Maus; cel mai important grup de scrisori ale lui Monet.
Pentru o scrisoare către R. Laurent, vezi *Beaux-Arts*, Paris, 31 ianuarie 1941.
Cîteva scrisori către Zola sînt citate în Rewald, J.: *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, precum și în lucrarea de față.

19 Cîteva scrisori către Jeanne Baudot au apărut în Baudot, J.: *Renoir, ses Amis, ses Modèles*, Paris, 1949.
Pentru scrisorile către Berthe Morisot, vezi Rouart, D.: *Correspondance de Berthe Morisot*, Paris, 1950.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru scrisorile către doctorul Gachet şi către E. Murer, vezi: *Lettres impressionnistes au Dr. Gachet et à Murer*, prezentate de P. Gachet, Paris, 1957.
Pentru scrisorile adresate fiicei sale vitrege şi nurorii sale, Blanche, lui Clemenceau şi altora, vezi J.-P. Hoschedé: *Blanche Hoschedé*, Rouen, 1961.
Scrisorile către Geffroy sînt citate în 41, scrisorile către Charpentier în 43, scrisorile către Duret în 40.
Pentru scrisorile lui Mirbeau către Monet, vezi *Cahiers d'Aujourd-hui*, 29 noiembrie 1922.
Pentru unele scrisori ale lui Pissarro către Monet, vezi Joëts, J.: *Lettres inédites de Pissarro à Claude Monet* în *L'Amour de l'Art*, III, 1946.
Pentru cîteva scrisori ale lui Renoir către Monet, vezi 19.
Un mare număr de scrisori adresate lui Monet sînt citate în 41. Vezi şi 30, 71 şi 73.
Monet şi-a exprimat părerile şi în numeroase interviuri.

20 **Taboureux, E.:** *Claude Monet* în *La Vie moderne*, 12 iunie 1880.

21 **Guillemet, M.:** *Claude Monet* în *Revue illustrée*, 15 martie 1898.

22 **Thiébault-Sisson:** *Claude Monet, un entretien* în *Le Temps*, 27 noiembrie 1900. Articol deosebit de important, mai ales pentru perioada de tinereţe a lui Monet, mult citat în lucrarea de faţă.

23 **Vauxcelles, L.:** *Un après-midi chez Claude Monet* în *L'Art et les Artistes*, decembrie 1905.

24 **Pach, W.:** Interviu cu Monet, apărut în *Scribner's Magazine*, 1908; retipărit în: *Querr Thing, Painting*, New York, 1938.

25 **Marx, R.:** *„Les Nymphéas" de M. Claude Monet*; retipărit în *Maîtres d'Hier et d'Aujourd'hui*, Paris, 1914.

26 **Trévise, Duc de:** *Le Pélerinage de Giverny* în *Revue de l'Art ancien et moderne*, ianuarie-februarie 1927.

27 **Gimpel, R.:** *At Giverny with Claude Monet* în *Art in America*, iunie 1927. Vezi de acelaşi autor şi: *Journal d'un Collectionneur marchand de tableaux*, Paris, 1963.

Mărturii ale contemporanilor

28 **Byvanck, W.G.C.:** *Un Hollandais à Paris en 1891*, Paris, 1892. Scurt capitol despre Monet.

29 **Robinson, T.:** *Claude Monet* în *Century Magazine*, septembrie 1892.

30 **Elder, M.:** *Chez Claude Monet à Giverny*, Paris, 1924. Cuprinde o serie de convorbiri referitoare mai ales la tinereţea pictorului şi la ultimii săi ani de viaţă. Ilustraţii.

31 **Rivière, G.:** *Claude Monet aux Expositions des Impressionnistes* în *L'Art vivant*, 1 ianuarie 1927.

32 **Koechlin, R.:** *Claude Monet* în *Art et Décoration*, februarie 1927.

33 **Perry, L.C.:** *Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909* în *The American Magazine of Art*, martie 1927.

34 **Clemenceau, G.:** *Claude Monet, „Les Nymphéas"*, Paris, 1928. Deşi această carte a fost scrisă de unul dintre prietenii cei

Scanned with OKEN Scanner

mai apropiați ai lui Manet, ea conține puține date noi, fiind mai ales un panegiric al ultimelor opere ale pictorului.

35 Prințul Eugen (al Suediei) *Monet och hans maleri. Minnen och intryck* în *Ord och Bild*, decembrie 1947. (*Monet et sa peinture, souvenirs et impressions, notes et comment*, de O. Reuterswaerd) (în suedeză).

36 **Natanson, T.:** *Peints à leur tour*, Paris, 1948. Două capitole despre Monet.

37 **Salomon, J.:** *Giverny, 14 juin 1926 — Aujourd'hui déjeuner chez les Monet* în *Arts*, Paris, 14 decembrie 1951. Extrase citate în 39.

38 **Barbier, A.:** *Monet, c'est le peintre* în *Arts*, Paris, 31 iulie — 6 august 1952. Extrase citate în 39.

39 **Hoschedé, J.-P.:** *Claude Monet ce mal connu (intimité d'un demi-siècle à Giverny de 1883 à 1926*, 2 volume, Geneva, 1960. Scrisă de ginerele lui Monet mai curînd cu fervoare decît cu perspicacitate, această mărturie ne dezamăgește căci oferă prea puține fapte și documente noi. Vol. I conține cîteva note de Blanche Hoschedé - Monet și o listă de expoziții; vol. II cuprinde detalii despre seria de tablouri *Les Nymphéas*, extrase din două articole scandinave din 1895 (pag. 109—115) și argumente, adeseori destul de meschine, împotriva unor scrieri despre Monet. Multe ilustrații cu numeroase fotografii puțin cunoscute.

Vezi și 20—27, 40, 41 și 58.

Pictorul Elstir, personaj din romanul lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut*, amintește în unele privințe de Monet; Vezi Chernowitz, M.E.: *Proust and Painting*, New York, 1945. Vezi și 52.

Biografii

40 **Duret, T.:** *Histoire des Peintres impressionnistes*, Paris, 1906. Capitol despre Monet bazat mai ales pe îndelungata prietenie dintre autor și pictor.

41 **Geffroy, G.:** *Claude Monet, sa vie, son temps, son oeuvre*, Paris, 1922 (ediție de lux, într-un volum, cu excelente ilustrații, și ediție obișnuită în două volume). Autorul, unul dintre cei mai apropiați prieteni ai pictorului, a avut la dispoziție hîrtiile personale ale lui Monet. Această carte cuprinde numeroase documente, scrisori adresate lui Monet de către prietenii săi, citate din articole de ziare apărute în primii ani de luptă din cariera pictorului, precum și întîmplări povestite de Monet prietenului său; lucrarea a apărut pe cînd artistul era încă în viață. Din nefericire, Geffroy a folosit tot acest material fără competență, fără să întreprindă cercetări personale pentru a completa informațiile căpătate de la Monet și fără să sistematizeze măcar aceste informații; de asemenea, se pare că pictorul nu a fost consultat pentru a lămuri numeroase puncte obscure. Cartea nu se bucură de autoritatea pe care ar fi putut să o aibă. Cîteva erori flagrante par să arate că Monet îi acorda o asemenea încredere prietenului său, încît nici măcar nu a recitit textul înainte de tipărire. Bibliografie extinsă, indice.

Scanned with OKEN Scanner

42 **Mauclair, C.:** *Claude Monet*, Paris, 1924; Londra, 1927. Comentarii ditirambice, fără informaţii din sursă directă. 40 de ilustraţii nedatate şi care nu respectă ordinea cronologică. Bibliografie succintă.

43 **Fels, M. de:** *La Vie de Claude Monet*, Paris, 1929. Pînă astăzi este cea mai bună biografie a lui Monet, concepută inteligent şi punînd în valoare documentele pe care se sprijină. Autorul l-a cunoscut pe Monet la sfîrşitul vieţii sale. Cartea conţine o listă a principalelor lucrări ale lui Monet făcute în Franţa şi în străinătate, dar fără indicaţii cu privire la date. Bibliografie succintă, fără indice.

44 **Lathoum, X.:** *Claude Monet*, Londra, 1931; New York, 1932. Prezentare neinteresantă, lipsită de spirit critic, a vieţii lui Monet; cuprinde unele erori. 24 de planşe bine realizate, reunite la întîmplare.

45 **Gwynn, D.:** *Claude Monet and his Garden*, Londra, 1934, se sprijină mai ales pe 34. 23 ilustraţii, printre care numeroase fotografii ale grădinii lui Monet de la Giverny.

46 **Grappe, G.:** *Monet*, Paris, 1941.

47 **Graber, H.:** *Pissarro — Sisley — Monet, nach eigenen und fremden Zeugnissen*, Bâle, 1943. Documente împrumutate din diferite publicaţii franceze, traduse în germană fără indicarea izvoarelor. Despre „metodele" acestui autor, vezi Cézanne, 22.

48 **Reuterswaerd, O.:** *Monet*, Stockholm, 1948. Lucrare de compilaţie bazată mai ales pe 17, 18, 41 şi 43, dar fără indicarea izvoarelor. 130 de ilustraţii şi cîteva planşe în culori, dispuse cronologic şi reproducînd opere puţin cunoscute. Indice detaliat (în suedeză).

49 **Weekes, C.P.:** *The Invincibile Monet*, New York, 1960. O biografie populară, concepută cu stîngăcie, sprijinindu-se pe 41, fără a aduce ceva nou. Bibliografie succintă, fără ilustraţii, fără indice.

Studii de stil

50 **Sabbrin, C.:** *Science and Philosophy in Art*, Philadelphia, 1886.

51 **Mirbeau, O.:** *Claude Monet* în *L'Art dans les Deux Mondes*, 7 martie 1891. Vezi de acelaşi autor, şi capitolele despre Monet din: *Des Artistes*, Paris, vol. I, 1932; vol. II, 1924.

52 **Proust, M.:** *Contre Sainte-Beuve*, Paris, 1954. Scurt capitol despre Monet, scris probabil între 1896 şi 1904.

53 **Alexandre, A.:** *Claude Monet*, Paris, 1921. Cu 48 de ilustraţii bine realizate, mai ales după opere mai puţin cunoscute.

54 **Toulet, P.-J.:** *Notes d'Art*, Paris, 1924. Scurt capitol despre Monet.

55 **Regamey, R.:** *La Formation de Claude Monet* în *Gazette des Beaux-Arts*, februarie 1927.

56 **Gillet, L.:** *Trois variations sur Claude Monet*, Paris, 1927. Fără ilustraţii.

57 **Fosca, F.:** *Claude Monet*, Paris, 1927. Eseu despre viaţa şi arta lui Monet; cu o bibliografie şi o listă sumară a principalelor lucrări; cîteva ilustraţii.

Scanned with OKEN Scanner

58 **Blanche, J.E.:** *Propos de Peintre — De Gauguin à la revue nègre*, Paris, 1928. Capitolul despre Monet conţine şi amintirile artistului.
59 **Rostrup, H.:** *Claude Monet et ses Tableaux dans les Collections danoises*, Copenhaga, 1941. Cu cîteva ilustraţii bine realizate.
60 **Roger-Marx, C.:** *Monet*, Lausanne, 1949. Cîteva ilustraţii de dimensiuni reduse.
61 **Bachelard, G.:** *„Les Nymphéas" ou les Surprises d'une Aube d'Eté* în *Verve*, nr. 27—28, 1952.
62 **Masson, A.:** *Monet le fondateur* în *Verve*, nr. 27—28, 1952.
63 **Usener, K.H.:** *Claude Monet Seerosen. Wandbilder in der Orangerie* în *Wallraf—Richartz Jahrbuch*, 14, 1932.
64 **Francis, H.S.:** *„Spring Flowers" by Claude Monet* în *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, februarie 1954.
65 **Greenberg, C.:** *The Later Monet* în *Art News Annual*, 1957.
66 **Rostrup, H.:** *Det Levende Oejeblik* în *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhaga, 1958.
67 **Hamilton, G.H.:** *Claude Monet's Pictures of Rouen Cathedral*, Londra, 1959 (Charlton Lecture, Universitatea din Durham).
68 **Lindon, R.:** *„Falaise à Étretat" par Claude Monet* în *Gazette des Beaux-Arts*, martie 1960. Vezi, de acelaşi autor, şi *Étretat et les Peintres* în *Gazette des Beaux-Arts*, mai-iunie 1958.
69 **Seitz, W.C.:** *Claude Monet*, New York, 1960. O carte excelentă, bogat ilustrată cu planşe de bună calitate în culori şi în negru şi alb, aşezate în ordine cronologică şi însoţite de comentarii bine documentate. Tabel biografic extins, bibliografie selecţionată, fotografii documentare. Cea mai bună publicaţie recentă despre Monet (Abrams). Vezi, de acelaşi autor, şi: *Monet and Abstract Painting* în *College Art Journal*, toamna anului 1956, ca şi 10, 13 şi 85.
69a **Lewinson, F.:** *Théodore Robinson and Claude Monet* în *Apollo*, septembrie 1963.
69b **Butor, M.:** *Claude Monet ou le Monde renversé* în *Art de France*, 1963.
Vezi şi 18 (introducere de Venturi), 40 şi 41.

Reproduceri

70 **Mirbeau, O.:** *Claude Monet, „Venise"*, Paris, 1912. Cîteva ilustraţii.
71 **Fels, F.:** *Claude Monet*, Paris, 1925. 28 ilustraţii de dimensiuni reduse. Introducerea citează cîteva afirmaţii ale lui Monet.
72 **Fels, F.:** *Claude Monet*, Paris, 1927. 24 planşe mediocre (Album d'Art Druet).
73 **Werth, L.:** *Claude Monet*, Paris, 1928, 67 planşe de bună calitate după picturi şi desene, aşezate în ordine cronologică, cîteva fotografii înfăţişîndu-l pe Monet.
74 **Francastel, P.:** *Monet, Sisley, Pissarro*, 1939. Album cu cîteva excelente planşe în culori (Skira).
75 **Malingue, M.:** *Claude Monet*, Monaco, 1941. 12 planşe de proastă calitate, în culori.
76 **Cetto, A.M.:** *Claude Monet*, Bâle, 1947. Album cu 8 planşe bine realizate, în culori.

Scanned with OKEN Scanner

77 **Malingue, M.:** *Claude Monet*, Monaco, 1943. 144 planşe în negru şi alb, nu întotdeauna grupate cronologic, şi 10 în culori, mediocre. Text nesemnificativ; bibliografie şi listă de expoziţii.

78 **Besson, G.:** *Claude Monet*, Paris, f.d. 60 ilustraţii excelente, deşi de dimensiuni foarte reduse (Coll. des maîtres).

79 **Schweicher, C.:** *Monet*, Berna, 1949. Reproduceri bune, deşi de mici dimensiuni.

80 **Adhémar, H.:** *Monet, Peintures*, Paris, 1950.

81 **Léger, C.:** *Claude Monet*, Paris, 1950. 32 ilustraţii bune deşi de mici dimensiuni.

82 **Westheim, P.:** *Claude Monet*, Zürich, 1953. Album cu 6 planşe excelente, în culori.

83 **Salinger, M.:** *Claude Monet*, New York, 1957. Introducere scurtă şi comentarii care însoţesc 33 de planşe în negru şi alb sau în culori (Pocket Library of Great Art).

84 **Rouart, D.:** *Claude Monet*, Geneva, 1958. Introducere de L. Degrand (Skira).

85 **Seitz, W.C.:** *Monet*, New York, 1960. Album cu o scurtă introducere şi 16 planşe reuşite în culori, însoţite de comentarii, 90 de ilustraţii în negru şi alb (Abrams). Vezi 69.

86 **Taillandier, Y.:** *Claude Monet*, Paris, f.d. (1963—64). Planşe mediocre, dispuse la întîmplare.

Vezi şi *Art News Annual*, 1957 (22 şi 65).

Vezi şi 6—11, 13, 14, 14,a 30, 42, 44, 48, 53, 59, 61, 62, 69.

MORISOT

Cataloage ale operei

1 **Bataille, M.-L. şi Wildenstein, G.:** *Berthe Morisot, Catalogue des Peintures, Pastels et Aquarelles*, Paris, 1961. Prefaţă de D. Rouart. Catalog stabilit în colaborare cu fiica artistei, doamna Ernest Rouart, născută Julie Manet. 820 de reproduceri însoţite de un studiu biografic şi critic, bibliografie. O publicaţie fundamentală.

Scrieri ale artistei

2 Scrisori care se referă la Manet sînt citate în E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926. (Majoritatea lucrărilor despre Manet conţin referiri la Berthe Morisot; Angoulvent, totuşi, neglijează să studieze raporturile ei cu cumnatul său (11). Pe de altă parte, H. Perruchot: *La Vie de Manet*, Paris, 1959, insistă prea mult asupra relaţiilor Manet—Morisot).

3 Note ale Berthei Morisot despre Degas sînt reproduse în P. Valéry: *Degas, Danse, Dessin*, Paris, 1938.

4 Cîteva scrisori ale Berthei Morisot se află în Baudot, J.: *Renoir, ses Amis, ses Modèles*, Paris, 1949.

5 **Rouart, D.:** *Correspondance de Berthe Morisot*, Paris, 1950. Corespondenţa artistei cu familia (scrisori foarte interesante ale mamei sale) şi cu prietenii săi: Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir şi Mallarmé. Numeroase documente

Scanned with OKEN Scanner

nedite, prezentate impecabil de către nepotul pictoriței. Este nu numai cea mai bună lucrare despre Berthe Morisot, ci și un text indispensabil pentru cunoașterea tuturor prietenilor săi. Numeroase ilustrații excelente în alb și negru și în culori, mai ales după desene și acuarele. Fără bibliografie și indice.

Unele scrisori ale lui Renoir către Berthe Morisot, către soțul ei și către sora sa se găsesc în *Bulletin des Expositions*, I. Galeria de artă Braun & Cie, Paris, 14 noiembrie — 3 decembrie, 1932.

Vezi și 34.

Mărturia contemporanilor

6 **Mallarmé, S.:** *Préface au cat. de l'exposition commémorative*, Galeria Durand-Ruel, Paris, martie 1896. Vezi și H. de Régnier: *Nos Rencontres*, Paris, 1931. Capitol despre: Mallarmé și pictorii.

7 **Valéry, P.:** *Tante Berthe* în *La Renaissance*, iunie 1926. Poetul era căsătorit cu una din nepoatele artistei, Jenny Gobillard, fiica lui Yves, sora Berthei Morisot. Ilustrații. Vezi deasemenea 3 și 24.

8 **Bernier, R.:** *Dans la lumière impressionniste* în *L'Oeil*, mai 1959. O vizită cu fiica artistei; ilustrații.

Biografii

9 **Marx, R.:** *Maîtres d'Hier et d'Aujourd'hui*, Paris, 1914. Capitol despre Berthe Morisot.

10 **Fourreau, A.:** *Berthe Morisot*, Paris — New York, 1925. Un studiu serios și bine documentat, bazat pe documente și informații comunicate de familia artistei (de fratele ei Tiburce și de fiica sa, doamna Ernest Rouart). 40 de ilustrații.

11 **Angoulvent, M.:** *Berthe Morisot*, Paris, 1933. Deși scrisă cu destulă stîngăcie, această lucrare este utilă pentru documentele pe care le comunică, pentru catalogul lucrărilor artistei, pentru bibliografia și ilustrațiile bine realizate, dispuse cronologic. Fără indice. Cea mai mare parte din acest material a reapărut în 1 și 5, lista celor 663 de picturi, pasteluri, acuarele și desene este perimată prin apariția lui 1. Vezi și comentariile pentru 2.

12 **Rouart, L.:** *Berthe Morisot*, Paris, 1941. Text scurt, ilustrații frumoase, datate.

13 **Rouart-Valéry, A.:** *De „Mme Manet" à „Tante Berthe"* în *Arts*, Paris, 29 martie — 4 aprilie 1961.

Vezi și 1, 5, 17.

Studii de stil

14 **Wyzewa, T. de:** *Madame Berthe Morisot* în *L'Art dans les Deux Mondes*, 28 martie 1891. Retipărit în T. de Wyzewa: *Peintres de Jadis et d'Aujourd'hui*, Paris, 1903.

15 **Pica, V.:** *Artiste Contemporanei: Berthe Morisot, Mary Cassatt* în *Emporium*, vol. XXVI, iulie 1907.

Scanned with OKEN Scanner

16 **Rouart, L.:** *Berthe Morisot* în *Art et Décoration*, mai 1908.
17 **Duret, T.:** *Histoire des Peintres impressionnistes*, Paris, 1906. Capitol despre Morisot.
18 **Reuterswaerd, O.:** *Berthe Morisot* în *Konstrevy*, Stockholm, 1949, V. (în suedeză).
19 **Mongan, E.:** *Berthe Morisot, Dessins, Pastels, Aquarelles*, New York, 1960. Introducere de E. Mongan, prefață de D. Rouart, studiu și cronologie de E. Johnson, catalog comentat de R. Shoolman. Planșe mari, bine realizate, 25 în culori, 32 în două tonuri, 34 de pagini în alb și negru.
20 **Charmet, R.:** *Berthe Morisot* în *Arts*, Paris, 1 — 7 martie, 1961.

Reproduceri

21 **Morisot, B.:** *Seize Aquarelles*, Paris, 1946. Album cu 16 reproduceri excelente, în culori, dispuse cronologic (1871—1893).
22 **Rouart, D.:** *Berthe Morisot*, Paris, f.d. (1948). Ilustrații de mici dimensiuni și bine realizate, dispuse cronologic (Coll. des Maîtres)
22a **Huisman, P.:** *Morisot, Charmes*, Lausanne, 1962. Ilustrații de bună calitate. Vezi și 1, 5, 8, 10, 11, 12, 19, 28, 30, 33, și 34.

Cataloage de expoziții

23 *Berthe Morisot*, Galeria Boussod & Valadon, Paris, 1892. Prefață de Geffroy. Vezi și capitolul despre Berthe Morisot în Geffroy: *La Vie artistique*, seria a treia, Paris, 1894. *Berthe Morisot (Mme Eugène Manet)*, Galeriile Durand-Ruel, Paris, 1896. Prefață de Mallarmé. Vezi 6. Despre această expoziție vezi articolul lui G. Geffroy, retipărit în Geffroy: *La Vie artistique*, seria a șasea, Paris, 1900.
24 *Berthe Morisot*, Musée de l'Orangerie, Paris, vara anului 1941. Listă de 287 de lucrări, cîteva ilustrații. Prefață de P. Valéry. Vezi 3.
25 *Berthe Morisot*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga, 1949. Cuvînt înainte de H. Rostrup. Această expoziție a avut loc de asemenea la Muzeul Național din Stockholm.
26 *Berthe Morisot, Painting and Drawings*, Arts Council of Great Britain, Londra, 1950. Introducere de D. Rouart, 9 ilustrații, cronologie.
27 *Hommage à Berthe Morisot et à Pierre-Auguste Renoir*, Limoges, Muzeul municipal, 1952. Introduceri de domnul Gauthier și domnul Rouart, ilustrații.
28 *Berthe Morisot and Her Circle*. Expoziție itinerantă, prezentată în Canada și în Statele Unite, 1952—1953. Introducere de D. Rouart. 30 de ilustrații după lucrările Berthei Morisot și ale prietenilor săi, toate din Colecția Rouart, Paris, și toate ilustrate.
29 *Berthe Morisot*, Muzeul din Dieppe, 1957. Prefață de P. Valéry (retipărită din 24), 84 lucrări, cîteva ilustrații.
30 *Berthe Morisot*, Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi, 1958. Prefață de R. Escholier, 103 lucrări, cronologie, bibliografie, ilustrații.

Scanned with OKEN Scanner

31 *Musée national du Louvre — Peintures, École française, XIX-ème siècle*, vol. III, H—O, Paris, 1960. Listă și reproduceri a 7 picturi de Berthe Morisot.

32 *Berthe Morisot*, Galeriile Wildenstein, New York, 1960, 69 picturi, toate reproduse.

33 *Berthe Morisot — Drawings, Pastels, Watercolors*, Museum of Fine Arts, Boston; Galeriile Charles E. Slatkin, New York 1906; California Palace of the Legion of Honor; Minneapolis Institute of Fine Arts, 1961. Vezi 19.

34 *Berthe Morisot*, Muzeul Jacquemart-André, Paris, f.d. (1961). Catalog inserat într-o admirabilă reproducere, facsimil, al unuia dintre albumele de crochiuri ale artistei, cu note, cronologie și scurte extrase din texte de Geffroy, Mallarmé și P. Valéry.

35 *Berthe Morisot*, Galeria Lucien Blanc, Aix-en-Provence, 1962.

PISSARRO

Cataloage ale operei

1 **Delteil, L.:** *Pissarro, Sisley, Renoir (Le Peintre-Graveur illustré*, vol. XVII), Paris, 1923. Opera grafică foarte importantă a lui Pissarro conține 194 acvaforte, acvatinte și litografie, toate descrise și reproduse aici . Ilustrații bine realizate. Vezi și 25.

2 **Pissarro, L.R.** și **Venturi, L.:** *Camille Pissarro, son Art, son Oeuvre*, Paris, 1939, 2 volume; volumul de text enumeră 1664 picturi, guașe, detrampe, pasteluri și faianțe (nu figurează nici acuarele și nici desene); volumul de planșe conține 1632 ilustrații bine realizate. Lucrare indispensabilă pentru studiul operei lui Pissarro. Catalogul comentat a fost pregătit cu mare grijă de către fiul pictorului, Ludovic-Rodo, și este precedat de un important studiu critic de Venturi. Numeroase notițe din catalog sînt întovărășite de citate din scrisori, note și alte documente privind operele respective. Bibliografie importantă dispusă cronologic și cuprinzînd mai bine de 500 de titluri. Indicele, din nefericire, nu citează decît pe ultimii proprietari ai lucrărilor. Se prevede un supliment.

3 Vezi și cataloagele celor trei vînzări la licitație ale lucrărilor lui Pissarro (Paris): 1. 3 decembrie 1928; opere de Pissarro și pasteluri, acuarele și desene de Cassatt, Cézanne, Guillaumin, Jongkind, Manet, Seurat; tablouri de Cézanne, Guillaumin, Luce, Monet, Seurat, Signac etc., 2. 7 și 8 decembrie 1928; opere gravate și litografiate de Pissarro, tablouri, pasteluri etc. de diferiți; 3. 12 și 13 aprilie 1929, opere gravate și litografiate de Pissarro, Gauguin, Manet, Millet, Toulouse-Lautrec etc. Ilustrații bine realizate.

Scrieri ale artistului.

4 Pentru scrisorile către Dewhurst vezi Dewhurst, W.: *Impressionist Painting*, Londra-New York, 1904.

Scanned with OKEN Scanner

5 **Lecomte, G. şi Kunstler, C.:** *Un Fondateur de l'Impressionnisme* în *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1930. Două articole cu citate din scrisorile către O. Mirbeau şi Lucien Pissarro. Pentru scrisorile către Mirbeau, vezi şi 18; pentru scrisorile către Lucien, vezi 8.

6 Pentru scrisorile către Duret, vezi: *Bulletin des Expositions*, III, Galeria de Artă Braun & Cie, 22 ianuarie — 13 februarie 1932. Pentru scrisorile către Murer şi Duret, vezi şi 20.

7 **Venturi, L.:** *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris — New York, 1939, 2 volume. Al doilea volum conţine 86 de scrisori către Durand-Ruel (1881—1901) şi 16 scrisori către O. Maus.

8 **Pissarro, Camille:** *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950. Prezentate, în colaborare cu Lucien Pissarro, de John Rewald. 477 de scrisori în transcriere integrală sau în extrase, scrise către fiul mai mare al artistului, între 1883 şi 1900. Sursă preţioasă de informaţii despre Pissarro (aceste scrisori se citesc aproape ca un jurnal), despre artă în general, despre mişcările artistice din epocă şi despre prietenii pictorului, mai ales despre Gauguin, Degas, Seurat, Signac etc. 30 de scrisori ale lui Lucien Pissarro către tatăl său.

9 Pentru scrisorile către Fénéon, Signac şi Verhaeren vezi J. Rewald: *Georges Seurat*, Paris, 1948. Vezi, de acelaşi autor, şi *Le Post-Impressionnisme, de van Gorgh à Gauguin*, Paris, 1961 şi G. Cachin-Signac: *Auteur de la correspondance de Signac* în *Arts*, Paris, 1 septembrie, 1951.

10 **Joëts, J.:** *Lettres inédites de Pissarro à Claude Monet* în *l'Amour de l'Art*, III, 1946. Pentru alte scrisori către Monet, vezi Geffroy, G.: *Claude Monet, sa Vie, son Oeuvre*, Paris, 1922.

11 Pentru scrisorile către Zola şi Huysmans vezi J. Rewald: *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939.

12 Pentru scrisorile către Petitjean, vezi: *Souvenirs du peintre Jules Joëts, recueillis par M.A. Bernard* în *Art-Documents*, noiembrie 1954.

13 Pentru scrisorile către dr. Gachet, E. Murer şi dr. de Bellio, vezi: *Lettres impressionnistes au Dr Gachet et à Murer*, Paris, 1957. Cele mai importante scrisori către Murer sînt citate în 20.

Mărturii ale contemporanilor

14 **Mirbeau, O.:** *Famille d'Artistes* în *Le Journal*, 6 decembrie 1897. Retipărit în *Des Artistes*, Paris ,1924, vol. II.

15 **Villeherv6, R. de la:** *Choses du Havre. Les dernières semaines du peintre Camille Pissarro* în *Havre-Eclair*, 25 septembrie 1904.

16 **Moore, G.:** *Reminiscences of the Impressionist Painters*, Dublin, 1906. Vezi de acelaşi autor şi *Modern Painting*, Londra — New York, 1893, capitolul: „Monet, Sisley, Pissarro and the Decadence".

17 **Duret, T.:** *Histoire des Peintres impressionnistes*, Paris, 1906. Capitol despre Pissarro.

18 **Lecomte, G.:** *Camille Pissarro*, Paris, 1922. Primul capitol conţine o excelentă descriere a înfăţişării şi caracterului

Scanned with OKEN Scanner

lui Pissarro, ultimul oferă lungi extrase din scrisorile către Mirbeau. Deşi autorul l-a cunoscut îndeaproape pe artist timp de mai bine de douăzeci de ani, el nu ne oferă decît puţine informaţii biografice şi nici nu insistă asupra teoriilor artistice ale lui Pissarro. Ilustraţii de bună calitate, fără bibliografie, fără indice.

Natanson, T.: *Peints à leur tour*, Paris, 1948. Capitol despre Pissarro. Cîteva amintiri despre Pissarro se află în lucrarea lui Kunstler despre unul din fiii săi, Paul-Émile, Paris, 1928. Cartea lui Meadmore, W.: *Lucien Pissarro, un coeur simple.* Londra, 1962, conţine multe informaţii despre Camille Pissarro şi despre familia sa. Vezi şi 23.

Biografii

20 **Tabarant, A.:** *Pissarro*, Paris, 1924; New York, 1925. Studiu excelent, bine documentat, bazat mai ales pe hîrtiile personale ale lui Eugène Murer şi pe informaţiile furnizate de familia pictorului. Citate din scrisorile către Murer şi Duret. 40 de planşe reuşite, fără indice. În privinţa lui Murer vezi şi 13.

21 **Graber, H.:** *Camille Pissarro, Alfred Sisley, Claude Monet, nach eigenen und fremden Zeugnissen*, Bâle, 1943. În privinţa „metodelor" acestui autor, vezi Cézanne 22.

21a **Rewald, J.:** *Camille Pissarro in Venezuela*, New York, 1964. Plachetă cu ilustraţii reprezentînd lucrări din tinereţe .Vezi şi 47.

Studii de stil

22 **Mirbeau, O.:** *Camille Pissarro* în *L'Art dans les Deux Mondes*, 10 ianuarie 1891.

23 **Stephens, H.G.:** *Camille Pissarro, Impressionist* în *Brush and Pencil*, martie 1904. Conţine şi cîteva amintiri despre pictor.

24 **Hind, A.M.:** *Camille Pissarro graphische Arbeiten und Lucien Pissarro Holzschnitte nach seines Vaters Zeichnungen* în *Die Graphischen Künste*, 1908.

25 **Rodo, L. (L.R. Pissarro):** *The Etched and Lithographed Works of Camille Pissarro*, în *The Print Collector's Quarterly*, octombrie 1922.

26 **Rewald, J.:** *Camille Pissarro, his work and Influence* în *Burlington Magazine*, iunie 1938.

27 **Nicolson, B.:** *The Anarchism of Pissarro* în *The Arts*, nr. II (1946). Vezi şi 33 şi E. W. Herbert: *The Artist and Social Reform-France and Belgium*, 1885—1898, New Haven, 1961.

28 **Brown, R.F.:** *Impressionist Technique, Pissarro's Optical Mixture* în *Magazine of Art*, ianuarie 1950.

29 **Coe, R.T.:** *Camille Pissarro in Paris. A Study of his later Development* în *Gazette des Beaux-Arts*, februarie 1954.

Vezi şi 2, 7, 21a, 30 şi 36a.

Reproduceri

30 **Kunstler, C.:** *Camille Pissarro*, Paris, 1930. 32 ilustraţii de bună calitate, deşi de dimensiuni reduse ,dispuse cronologic şi precedate de un scurt text critic.

Scanned with OKEN Scanner

31 **Rewald, J.:** *Camille Pissarro au Musée du Louvre*, Paris — Bruxelles, 1939. 10 planșe bine realizate în culori, însoțite de comentarii scurte.
32 **Francastel, P.:** *Monet, Sisley, Pissarro*, Paris, 1939. Cîteva planșe bine realizate, în culori.
33 *Dessins inconnus de Camille Pissarro*: „*Turpitudes sociales*" în *Labyrinthe*, 15 noiembrie 1944. Desene anarhiste. Vezi și 27.
34 **Jedlicka, G.:** *Pissarro*, Berna, 1950. 53 ilustrații excelente, deși de format redus, bine alese și dispuse cronologic.
35 **Rewald, J.:** *Pissarro*, New York, 1954. Scurtă introducere, comentarii, planșe în culori, mediocre (Abrams).
36 **Rewald, J.:** *Pissarro*, Paris, f.d. 60 ilustrații bine realizate, deși de mici dimensiuni, dispuse cronologic (Coll. des maîtres).
36a **Rewald, J.:** *Camille Pissarro*, Paris, 1962. Planșe în culori cu introducere și comentarii. Tabel biografic, bibliografie selecționată. Vezi și 1—3, 8, 18, 20, 21a, 39, 42 și 49.

Cataloage de expoziții

36b *Eaux-fortes de Camille Pissarro*, Galeria Max Bine, Paris, 1927. Prefață de C. Roger-Marx.
37 *Centenaire de la naissance de Camille Pissarro*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1930. Introducere de A. Tabarant și R. Rey. Listă de 139 picturi, 57 desene, pasteluri și acuarele, 80 gravuri, cîteva ilustrații.
38 *Paris by Pissarro*, Carstairs Galery, New York, f.d. (aprilie 1947). Prefață de G. Wescott.
39 *Camille Pissarro*, Wildenstein Galleries, New York, 1945. 50 de lucrări, precum și mai multe picturi de diferiți prieteni ai artistului etc. Cronologie, scurtă bibliografie, ilustrații numeroase.
40 *Pissarro*, Galerie André Weil, Paris, 1950. Prefață de G. Huisman. 44 picturi, cîteva ilustrații.
41 *Camille Pissarro*, Matthiesen Gallery, Londra, 1950. 55 picturi, desene, pasteluri și acuarele; ilustrații.
42 *Three Generations of Pissarro's* (*Camille, Lucien, Manzana, Félix, Ludovic, Rodo, Paulémile, Orovida*), Ohana Gallery, Londra, 1954. Prefață de J. Rewald.
43 *Pissarro, Sisley*, Marlborough Galleries, Londra, 1955. Prefață de A. Clutton-Brock. Cronologie, 30 lucrări de Pissarro, 10 ilustrații.
44 *Camille Pissarro, A Collection of Pastels and Studies*, Leicester Galleries, Londra, 1955. Prefață de L. Abul-Huda. 37 lucrări, ilustrații.
45 *Camille Pissarro*, Galeriile Durand-Ruel, Paris, 1956. Prefață de R. Domergue, arbore genealogic, 111 lucrări, ilustrații.
46 *Camille Pissarro*, Berner Kunstmuseum (Berna), 1947. Introducere de F. Daulte, Cronologie, 138 picturi, pasteluri, desene, gravuri etc., ilustrații.
47 *Pissarro en Venezuela, Dibujos de Camille Pissarro*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1959. Prefață de A. Boulton. Vezi și 21a.
48 *Camille Pissarro*, Galeria Durand-Ruel, Paris, 1962.
49 *Camille Pissarro*, Wildenstein Galleries, New York, 1965. Prefață de J. Rewald.

Scanned with OKEN Scanner

Cataloage de lucrări

F. Daulte pregăteşte un catalog comentat în mai multe volume al picturilor lui Renoir, reunite pe teme.

Numerele 1—6 reprezintă cataloage importante urmate de o serie de cataloage de expoziţii.

1 **Vollard, A.:** *Tableaux, Pastels et Dessins de Pierre-Auguste Renoir*, Paris; Vol .I, 1918, 667 ilustraţii; vol. II, f.d. 192 planşe. Există foarte puţine exemplare din această publicaţie esenţială; a apărut recent o a doua ediţie, în tiraj limitat.

2 *Cat. de la vente de la Coll. Maurice Gangnat*, Paris, 1925. Cu 160 ilustraţii reprezentînd mai ales lucrări din ultimii ani. Introducere de R. de Flers şi E. Faure.

3 **André, A. şi Elder, M.:** *L'Atelier de Renoir*, Paris, 1931, 2 volume, ilustraţii bogate, reproducînd în ordine cronologică toate lucrările găsite la moartea pictorului în atelierul său.

4 **Delteil, L.:** *Pissarro, Sisley, Renoir (Le Peintre-Graveur illustré*, vol. XVII). Paris, 1923. Catalog comentat cuprinzînd 55 acvaforte, litografii etc. de Renoir, bogat ilustrat. Vezi şi 6.

5 **Haesaerts, P.:** *Renoir Sculpteur*, tipărit în Belgia, f.d. Catalog al sculpturilor lui Renoir cu un eseu despre aceste lucrări şi despre colaborarea cu Guino. Ilustraţii excelente cu numeroase şi mari fotografii reproducînd detalii. Vezi de asemenea 48 şi 72.

6 **Roger-Marx, C.:** *Les Lithographies de Renoir*, Monte-Carlo, 1951. Catalog comentat cuprinzînd 31 litografii, ilustraţii excelente.

7 **Renoir,** Galeriile Bernheim-Jeune, Paris, 1913. Prefaţă de O. Mirbeau. Catalog mic, fără ilustraţii.

8 *Renoir*, Galeriile Alfred Flechtheim, Berlin, 1927. Catalog mic, listă de 70 lucrări, toate aparţinînd fiilor artistului; mai multe bronzuri. Texte diferite, cîteva ilustraţii.

9 *The Classical Period of Renoir* (1875—1886), Knoedler Galleries, New York, 1929. Cuvînt înainte de E. Bignon şi C. Carstaris, 11 picturi, toate ilustrate.

10 *Renoir*, Galeria de artă Braun & Cie, Paris, decembrie 1932. 27 picturi, 23 desene, documente diverse.

11 *Renoir*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1933. Prefaţă de P. Jamot, catalog pregătit de C. Sterling. Note importante despre 149 lucrări, bibliografie. Publicat într-un volum separat: *Album de soixante-quatre reproductions.*

12 *Masterpieces by Renoir*, Durand -Ruel Galleries, New York, 1935. 26 opere, cîteva ilustraţii.

13 *Renoir, his Paintings*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1937. Introducere de H.B. Wehle, 62 picturi, toate ilustrate, 5 bronzuri.

14 *Renoir*, Rosenberg & Helft, Londra, 1937, 23 picturi, cîteva ilustraţii.

15 *Renoir portraitiste*, Galeria Bernheim-Jeune, 1938. Catalog mic, 47 picturi, cîteva ilustraţii.

Scanned with OKEN Scanner

16 *Renoir Centennial*, Duveen Galleries, New York, 1941. Cuvînt înainte de A.M. Frankfurter şi H.B. Wehle. 86 picturi, toate ilustrate.

17 *Pierre-Auguste Renoir*, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 1944. Introducere de J. MacAgy, 33 de opere ,toate ilustrate.

18 *Selected Paintings by Renoir*, Durand-Ruel Galleries, New York, decembrie 1946 — ianuarie 1947, toate ilustrate.

19 *Masterpieces by Delacroix and Renoir*, Paul Rosenberg Gallery, New York, 1948. Cuvînt înainte nesemnat, 15 picturi de Renoir, toate ilustrate.

20 *Renoir*, Wildenstein Galleries, New York, 1950. Text de Wildenstein, cronologie, 78 picturi, numeroase ilustraţii.

21 *Auguste Renoir, Paintings*, Marlborough Galleries, Londra, 1951. 45 picturi, numeroase ilustraţii.

22 *Renoir*, Galleries des Ponchettes, Nice, 1952. Prefaţă de G Bazin, scurtă cronologie, 42 picturi, 10 desene şi acuarele, ilustraţii.

23 *Renoir*, Edinburgh Festival, 1953. Introducere de J. Rothenstein, 50 lucrări, cîteva ilustraţii, cronologie, bibliografie.

24 *The Last Twenty Years of Renoir's Life*, Rosenberg Gallery, New York, 1954. 17 picturi, toate ilustrate.

25 *Chef-d'oeuvres de Renoir dans les Collections particulières françaises*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1954. Prefaţă de Jean Renoir, cronologie importantă, 100 lucrări, unele puţin cunoscute, numeroase ilustraţii.

26 *Renoir — Collection Maurice Gangnat*, Galeriile Durand-Ruel, Paris, 1955. Prefaţă de G. Besson, mic text de Jean Renoir, 51 opere, fără ilustraţii.

27 *Pierre-Auguste Renoir, Paintings, Drawings, Prints and Sculptures*, Los Angeles County Museum şi San Francisco Museum of Art, 1955. Texte de G.L. McCann Morley şi Jean Renoir, vezi 59, un lung studiu de R.F. Brown; cronologie, 193 lucrări, numeroase ilustraţii, unele în culori.

28 *Renoir*, Marlborough Galleries, Londra, 1956. Prefaţă de A. Clutton-Brock, 55 opere, majoritatea ilustrate.

29 *Auguste Renoir*, Stadtische Galerie, München, 1958. Prefaţă de H. Brüne, 26 picturi, ilustraţii bine realizate, cîteva în culori. O scrisoare inedită a lui Renoir. Prefaţa cuprinde amintiri legate de vizita lui Renoir la München.

30 *Renoir*, Wildenstein Galleries, New York, 1958. Retipărirea unui text de Jean Renoir (vezi 59) şi Edmond Renoir (vezi 42); cronologie de J. Rewald .69 picturi, toate ilustrate, 12 sculpturi.

31 *Hommage à Renoir*, Galeriile Durand-Ruel, Paris, 1958. Prefaţă de G. Besson. 56 opere, cronologie, ilustraţii.

32 *Renoir-Degas, Drawings, Pastels, Sculptures*, Charles E. Slatkin Galleries, New York, 1958. Cuvînt înainte de V. Price. 39 opere de Renoir, numeroase ilustraţii.

Scrieri ale artistului

33 O scrisoare importantă către Mottez a fost publicată ca introducere la traducerea franceză: *Livre d'Art* de Cennino Cenini, Paris, 1911.

Scanned with OKEN Scanner

34 **Geffroy, G.:** *Claude Monet, sa Vie ,son Oeuvre*, Paris, 1924. Conţine cîteva scrisori către Monet.

35 Pentru scrisorile foarte importante către Bazille, scrise între 1860 şi 1870, vezi Poulain, G.: *Bazille et ses Amis*, Paris, 1932, precum şi Daulte, F. :*Frédéric Bazille et son Temps*, Geneva, 1952.

36 **Joëts, J.:** *Les Impressionnistes et Chocquet* în *L'Amour de l'Art*, aprilie 1935. Scrisori către Chocquet.

37 **Florisoone, M.:** *Renoir et la famille Charpentier* în *L'Amour de l'Art*, februarie 1938. Scrisori către Charpentier şi Duret.

38 **Venturi, L.:** *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris — New York, 1939. 2 volume. Primul volum conţine 212 scrisori către Durand-Ruel, scrise între 1881 şi 1919. Printre scrisorile către Durand-Ruel se află manifestul „Societăţii ireguliştilor". Al doilea volum conţine 9 scrisori către O. Maus. Din păcate, un număr oarecare de scrisori ale lui Renoir au dispărut din arhivele lui Durand-Ruel.

39 **Schneider, F.:** *Lettres de Renoir sur l'Italie* în *L'Âge d'Or*, nr. 1, 1945. 4 scrisori către Deudon.

40 *Renoir „Projet d'Exposition Artistique"*, publicat de E. Murer şi reprodus în P. Gachet: *Deux Amis des Impressionnistes: le docteur Gachet et Murer*, Paris, 1956, pag. 166—167.

41 **Gachet, P. :** *Lettres impressionnistes au Dr. Gachet et à Murer*, Paris, 1957. Conţine un grup de scrisori ale lui Renoir către fizician şi către Murer.

O scrisoare către Manet este citată în E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926. 5 scrisori către A. André sînt publicate în 10.

Pentru scrisorile către Berthe Morisot vezi D. Rouart: *Correspondance de Berthe Morisot*, Paris, 1950.

O scrisoare care cuprinde portretul lui Wagner făcut de Renoir figurează în *L'Amateur d'Autographes*, Paris, 1913, pag. 231—233; vezi de asemenea 78 şi 82.

O scrisoare către Durand-Ruel este publicată în: *Catalogue d'Autographes* nr. 61 de Marc Loliée, Paris, 1936.

Scrisori către Jeanne Baudot, B. Morisot, Monet şi Paule Gobillard sînt citate în 58.

Scrisorile către Roger-Marx, Eugène et Julie Manet, şi A. André sînt citate în 63.

Pentru extrase din scrisorile către Le Coeur, vezi 81.

Vezi şi 29, 44, 53 şi 55.

Mărturii ale contemporanilor

42 **Renoir, E.:** *Article sur son Frère* în *La Vie moderne*, 19 iuniet 1879; retipărită în 38. Despre amintirile lui Edmond Renoir vezi şi Rewald, J.: *Renoir and his Brother* în *Gazette des Beaux-Arts*, martie 1945.

43 **Moncade, C.L. de:** *Le peintre Renoir et le Salon d'Automne* în *La Liberté*, 15 octombrie 1904. Interviu.

44 **Pach, W.:** *Interview with Renoir* în *Scribner's Magazine*, 1912; retipărit în lucrarea de acelaşi autor: *Queer Thing, Painting*, New York, 1938. Condensare a unei serii de convorbiri, 1908—1912. Text important, aprobat de artist.

Scanned with OKEN Scanner

45 **Mirbeau, O.:** *Renoir*, Paris, 1913. Introducerea lui Mirbeau este urmată de 58 de extrase interesante din scrierile lui A. Wolff, Burty, Castagnary, Huysmans, Geffroy, Mellerio, Signac, Fontainas, Denis, Pach, Maus, Bonnard etc. 40 ilustrații de bună calitate, dispuse cronologic.

46 **Vollard, A.:** *Renoir*, Paris, 1918 (bogat ilustrată), 1920, 1938. Este cea mai bună dintre diferitele biografii scrise de Vollard, care l-a cunoscut pe Renoir timp de mai bine de 20 de ani. Prietenii pictorului susțin totuși că Renoir, căruia îi plăcea să glumească — știind că Vollard transcria toate convorbirile lor — , se distra derutîndu-și biograful prin declarații ciudate și paradoxale. Cîteva conversații relatate de Vollard nu reflectă, se pare, adevăratele opinii ale pictorului. Despre acest subiect, vezi G.B. (Besson): *Renoir, par Ambroise Vollard* în *Cahiers d'Aujourd'hui*, iulie 1921.

47 **Blanche, J.E.:** *Propos de Peintre, De David à Degas*, Paris, 1919, Capitol „De la Cézanne la Renoir".

48 **Osthaus, K.E.:** *Erinnerungen an Renoir* în *Das Feuer*, februarie 1920. Articol despre Renoir ca sculptor.

49 **Gimpel, R.:** *A Portrait of Renoir at Cagnes* în *The Dial*, 1920 (pag. 599—604). Vezi, de același autor, *Journal d'un Collectionneur marchand de Tableaux*, Paris, 1963.

50 **Alexandre, A.:** *Renoir sans phrases* în *Les Arts*, nr. 183, 1920. Amintiri ilustrate cu cîteva fotografii inedite.

51 **Anonyme:** *L'Eternel Jury* în *Cahiers d'Aujourd'hui*, ianuarie 1921. Două scrisori despre Renoir de Doamna F., sora pictorului Jules Le Coeur, prieten al artistului. Vezi 81.

52 **Rivière, G.:** *Renoir et ses Amis*, Paris, 1921. Scrisă de unul dintre cei mai intimi prieteni ai pictorului, această lucrare este cea mai bună, mai completă și mai vie dintre lucrările despre Renoir și despre cei apropiați lui. Frumoase ilustrații, fără bibliografie, fără indice.

53 **André, A.:** *Renoir*, Paris, 1923, 1928. Relatare prețioasă a numeroase conversații purtate cu artistul, pe care autorul, el însuși pictor, l-a cunoscut îndeaproape în ultimii ani de viață. Cele 116 planșe, bine realizate, din ediția a doua, sînt grupate cronologic, dar datele indicate nu sînt totdeauna exacte.

54 **Besson, G.:** *Auguste Renoir*, Paris, 1929. Cîteva amintiri ale lui Renoir, 32 ilustrații, dispuse cronologic. Vezi, de același autor, și : *Arrivée de Matisse à Nice — Matisse et quelques contemporains* în *Le Point*, iulie 1939; precum și: *Renoir à Cagnes* în *Cahiers d'Aujourd'hui*, noiembrie 1920.

55 **Bérard, M.:** *Renoir à Wargemont, souvenirs*, Paris, 1939 O foarte scurtă introducere, însoțită de 35 ilustrații bine realizate după lucrările executate de Renoir la Wargemont, la proprietatea prietenilor săi Bérard: facsimil al unei scrisori a lui Renoir. Vezi și 60.

56 **Natanson, T.:** *Peints à leur tour*, Paris, 1948. Două capitole despre Renoir.

57 **Renoir, Cl.:** *Renoir, Souvenirs sur mon père*, Paris, 1948. Scurtă introducere la un album cu 16 superbe planșe în culori, după acuarele și sanghine.

Scanned with OKEN Scanner

58 **Baudot, J.:** *Renoir, ses Amis, ses Modèles*, Paris, 1949. Text fără mare importanță scris de o pictoriță care a pozat deseori pentru Renoir. Cuprinde scrisori către autoare de B. Morisot, Monet și Paule Gobillard. Printre ilustrații, mai multe opere inedite.

59 **Renoir, J.:** *My Memories of Renoir* în *Life*, 19 mai 1952. Vezi și 25, 27, 61 și 61a.

60 **Bérard, M.:** *Un diplomate ami de Renoir*, în *Revue d'Histoire diplomatique*, iulie-septembrie 1956. Vezi și 55.

61 **Renoir, J.:** *Recollections of my father*, în *Art News* aprilie 1958 (extras dintr-o carte în pregătire), vezi 61a.

61a **Renoir, J.:** *Renoir, mon père*, Paris, 1962. Această carte de amintiri cuprinde un excelent și emoționant portret al pictorului și al celor din preajma sa. Autorul, care nu l-a cunoscut bine pe tatăl său decît în ultimii ani din viața artistului, a știut totuși să evoce și tinerețea lui Renoir. Există însă frecvente erori de cronologie. Ilustrații.

Sert, M.: *Misia*, Paris, 1952. Această autobiografie a primei soții a lui Thadée Natanson (vezi 56), care a fost pictată atît de Renoir cît și de Lautrec, Bonnard, Vuillard etc., dezamăgește: autoarea vorbește prea puțin despre acești artiști, spunînd despre ei lucruri lipsite de interes.

Vezi și 29, 62, 67 și 87.

Biografii

62 **Duret, T.:** *Auguste Renoir*, Paris, 1924. Inspirată de lunga prietenie dintre autor și Renoir. 60 ilustrații, mai mult mediocre, 8 planșe în culori destul de bine realizate.

63 **Coquiot, G.:** *Renoir*, Paris, 1925. Încă o lucrare care decepționează a acestui autor căruia îi place să vorbească la fel de mult despre sine cît și despre subiectul său; 32 ilustrații și o tentativă insuficientă de a cataloga lucrările lui Renoir; fără bibliografie și fără indice.

64 **Roger-Marx, C.:** *Renoir*, Paris, 1933. Ilustrații mediocre, bibliografie succintă, fără indice.

65 **Graber, H.:** *Auguste Renoir nach eigenen und fremden Zeugnissen*, Bâle, 1943. În legătură cu „metodele" acestui autor, vezi Cézanne 22.

65a **Schur, W.:** *Renoir und Gabrielle* în *Neue Zürcher Zeitung* 22 martie 1959.

65b **Daulte, F.:** *Renoir, Son oeuvre regardé sous l'angle d'un album de famille* în *Connaissance des Arts*, noiembrie 1964.

Studii de stil

66 **Wyzewa, T. de:** *Pierre-Auguste Renoir* în *L'Art dans les Deux Mondes*, 6 decembrie 1890. Studiu despre perioada „clasică" a pictorului, retipărit, cu completări importante, în: *Peintres de Jadis et d'Aujourd'hui*, Paris, 1903.

Scanned with OKEN Scanner

67 **Meier-Graefe, J.:** *Renoir*, München, 1911; Leipzig, 1929 (frumoase ilustrații). Ediția franceză, Paris, 1912. Studiu bazat pe raporturile autorului cu Renoir. Ilustrațiile nu sînt totdeauna corect datate.

68 **Faure, E.:** *Renoir* în *Revue hebdomadaire*, 1920.

69 **Fosca, F.:** *Les Dessins de Renoir* în *Art et Décoration*, octombrie 1921.

70 **Jamot, P.:** *Renoir* în *Gazette des Beaux-Arts*, noiembrie, decembrie 1923.

71 **Fosca, F.:** *Renoir*, Paris, 1923; Londra, 1924. Cu 40 planșe mediocre, fără dată și dispuse la întîmplare.

72 **George, W.:** *L'Oeuvre sculpté de Renoir* în *L'Amour de l'Art*, noiembrie 1924, ilustrații.

73 **Bazin, G.:** *Dessins à la sanguine de Renoir* în *Formes*, mai 1930.

74 **Labasque, F.:** *La Pureté de Renoir* în *Esprit*, 1 decembrie 1933.

75 **Fontainas, A.:** *La rencontre d'Ingres et de Renoir* în *Formes*, martie 1931.

76 **Rey, R.:** *La Renaissance du Sentiment classique*, Paris, 1931. Capitol important despre Renoir.

77 **Barnes, A.C. și Mazia, V. de:** *The Art of Renoir*, New York, 1935. Studiu bazat pe o metodă care, după autori, „promite rezultate de o obiectivitate la fel de controlabilă ca și cele obținute de știință". 158 de ilustrații bine realizate, dispuse cronologic și însoțite de analize detaliate. Indice extins, fără bibliografie.

78 **Lockspeiser, E.:** *The Renoir Portrait of Wagner* în *Music & Letters*, ianuarie 1937. Vezi și 82.

79 **Thys, J.:** *Renoir den franska Kvinnans Målare*, Stockholm, 1944. Numeroase ilustrații.

80 **Rostrup, H.:** *Blomsten og Frugten* în *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptoteh*, 1949 (în daneză).

81 **Cooper, D.:** *Renoir, Lise and the Le Coeur Family, A Study of Renoir's Early Development* în *Burlington Magazine*, mai și septembrie-octombrie 1959. Documente noi. Ilustrații.

82 **Schuh, W.:** *Renoir and Wagner*, Zürich—Stuttgart, Studiu aprofundat despre întîlnirea Wagner—Renoir și portretul compozitorului făcut de Renoir. Note importante cu referiri bibliografice, ilustrații. Vezi, de același autor, și: *Renoir's Wagner-Portraits* în *Schweizerische Musikzeitung*, iulie 1947. Vezi și 38 (introducere de Venturi), 64, 94, 102 și 107.

Reproduceri

83 *Renoir.* Număr special din *L'Art et les Artistes*, ianuarie 1920. Cu contribuții de A. André, G. Lecomte, G. Geffroy.

84 **Meier-Graefe, J. și Hausenstein, W.:** *Renoir*, München,

Scanned with OKEN Scanner

1920 și 1929. Două albume de la Marées Gesellschaft, conținînd fiecare cîte 20 de magnifice facsimile după desene, pasteluri și acuarele.

85 *Renoir*. Număr special din *L'Amour de l'Art*, februarie 1921

86 **René-Jean.** Album cu 10 planșe mediocre după sanghine, acuarele și pasteluri Paris—Geneva, 1921.

87 **Régnier, H. de:** *Renoir, peintre du Nu*, Paris, 1923. 40 planșe, cîteva în culori. Cuvîntul înainte cuprinde amintiri despre Renoir.

88 **Duthuit, G.:** *Renoir*, Paris, 1923. 15 ilustrații de format redus și foarte prost realizate.

89 **Dumas, P.:** *Quinze Tableaux inédits de Renoir* în *La Renaissance de l'Art français*, iulie 1924. Vezi și 81.

90 **Basler, A.:** *Pierre-Auguste Renoir*, Paris, 1928. 29 ilustrații de format redus și prost realizate, scurte extrase din diferite texte.

91 **Stein, L.A.:** *Renoir*, Paris, f.d. (1928). 24 planșe mediocre (Album d'art Druet).

92 *Renoir*, Număr special din *L'Art Vivant*, iulie 1933.

93 **Besson, G.:** *Renoir*, Paris, 1958. 60 ilustrații de dimensiuni reduse.

94 **Florisoone, M.:** *Renoir*, Paris, Londra, 1938. 120 planșe bine realizate, în negru și alb, 8 în culori, mediocre.

95 **Bazin, G.:** *Renoir*, Paris, Londra, 1939. Album cu 8 planșe excelente în culori.

96 **Terrasse, C.:** *Cinquante Portraits de Renoir*, Paris, 1941. 50 reproduceri destul de bine realizate.

97 **Kunstler, C.:** *Renoir, peintre fou de couleur*, Paris, 1941. Text scurt. 15 planșe de proastă calitate, toate reproduse după 52.

98 **Lhote, A.:** *Peintures de Renoir*, Paris, 1940. Album cu 12 planșe în culori, bine realizate, dar nu foarte bine alese.

99 **Frost, R.:** *Pierre—Auguste Renoir*, New York, 1944. Ilustrații destul de bine realizate, în alb și negru, planșe mediocre în culori, dispuse la întîmplare (Hypérion).

100 **Piceni, E.:** *Auguste Renoir*, Milano, 1945. Planșe de format redus, prost realizate. Bibliografie extinsă, de G. Scheiwiller.

101 **Bell, C.:** *Renoir „Les parapluies"*. Londra, f.d. (1945). Interesante fotografii de detaliu.

102 **Rewald, J.:** *Renoir, Drawings*, New York, 1946, 1958. 89 reproduceri dispuse în ordine cronologică.

103 **Jedlicka, G.:** *Renoir*, Berna, 1947. 53 ilustrații de format redus dar bine realizate, dispuse în ordine cronologică; cîteva planșe în culori.

104 **Jourdain, F.:** *Le Moulin de la Galette*, Paris, f.d. (1947), 13

Scanned with OKEN Scanner

planșe în culori, reproducînd detalii, în format original.

105 **Wilenski, R.H.:** *Renoir*, Londra, 1948. 11 planșe în culori, cu comentarii (Faber Gallery).

106 **Zahar, M.:** *Renoir*, Paris, 1948. Text scurt, 102 ilustrații destul de bine realizate, dispuse cronologic, cîteva planșe nereușite în culori (Somogy).

107 **Drucker, M.:** *Renoir*, Paris, 1949. Text important despre opera lui Renoir; documentare serioasă, însoțită de 162 planșe bine alese și dispuse cronologic (cele în negru sînt superioare celor în culori). Notițe analitice despre planșe; citate din scrierile și butadele pictorului etc.; tabel cronologic, listă de expoziții, bibliografie, indice. O carte bine concepută și prezentată conștiincios (Tisné).

108 **Leymarie, J.:** *Renoir*, Paris, 1949. Mic volum cu planșe în culori, după desene, pasteluri și acuarele (Hazan).

109 **André, A.:** *Renoir, Dessins*, Paris, 1950. 16 planșe foarte bine realizate, cîteva în culori.

110 **Pach, W.:** *Renoir*, New York, 1950. 50 planșe mari în culori, destul de bine realizate, întovărășite de comentarii (Abrams).

111 **Gaunt, W.:** *Renoir*, Londra, 1952. 104 planșe în negru și alb și în culori (acestea din urmă mediocre). Bibliografie insuficientă (Phaidon). Ediția franceză cu text de M. Berre de Turique. Paris, f.d. (1957).

112 **Rouart, D.:** *Renoir*, Geneva, 1954. Planșe în culori prea tari, format și calitate de „carte poștală ilustrată". Cronologie, bibliografie selecționată, listă de expoziții, indice (Skira).

113 **Hanoteau, G. și De Pirey, P.:** *Auguste Renoir, le peintre de la joie* în *Paris-Match*, 10—17 iulie 1954.

114 *Renoir en Italie et en Algérie*, introducere de A. André și G. Besson, Paris, 1955. Facsimil reușit al unui album de crochiuri cuprinzînd multe desene mai puțin importante.

114a **Besson, G.:** *Renoir, Aquarelles et Dessins*, Paris, 1955. 12 planșe, cele în culori sînt acceptabile.

115 **Schneider, B.F.:** *Renoir*, Berlin, f.d. (1957). Planșe foarte sărăcăcioase în culori și în negru și alb, dispuse la întîmplare (Hypérion).

116 **Daulte, F.:** *P.A. Renoir, Aquarelles, Pastels et Dessins en couleurs*, Bâle, 1958.

117 **Robida, M.:** *Renoir, Enfants*, Lausanne, 1959. 30 planșe în culori, destul de bine realizate, cronologie, bibliografie succintă.

118 **Rouart, D.:** *Degas et Renoir inconnus au Musée de Belgrade*, Paris, Londra, New York, 1964. Reproduceri bine realizate.

Vezi și 1—6, 9—11, 13, 16, 17, 20, 21, 24, 25, 27—30, 45, 46, 52—55, 57, 58, 62—64, 65b, 67, 71, 76, 77, 79, 81 și 82.

Scanned with OKEN Scanner

Cataloage de lucrări

1 **Delteil, L.:** *Pissarro, Sisley, Renoir (Le Peintre-Graveur illustré*, vol. XVII), Paris, 1923. Catalog al celor cîteva gravuri ale artistului.

2 **Daulte, F.:** *Alfred Sisley, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Lausanne, 1959. Prefață de C. Durand-Ruel, eseu de Daulte despre arta lui Sisley; cronologie extinsă, bibliografie, cu o parte specială despre publicațiile referitoare la colecțiile publice și particulare care conțin lucrări de Sisley; indice de subiecte, de nume ale proprietarilor, listă de expoziții. Catalogul citează și reproduce (ilustrații de mici dimensiuni dar suficient de clare) 884 tablouri executate între 1865 și 1897, 4 planșe reușite în culori, cîteva portrete ale artistului și fotografii ale personajelor din tablourile sale. O lucrare esențială, dar care nu insistă asupra datelor — întotdeauna precise — pe care le propune autorul. Urmează să fie însoțită de un supliment consacrat pastelurilor și desenelor de Sisley.

Scrieri ale artistului

3 O scrisoare către Tavernier, prieten al pictorului, care dă o explicație asupra modului în care Sisley concepe reprezentarea naturii, a fost publicată de Tavernier în *L'Art Français*, 18 martie 1893.

4 **Duret, T.:** *Quelques lettres de Manet et Sisley* (către Duret), *Revue Blanche*, 15 martie 1899.

5 **Huyghe, R.:** *La Grande Pitié d'un Maître impressionniste*, în *Formes*, noiembrie 1931. 12 scrisori către Charpentier, Mirbeau și Tavernier.

6 Opt scrisori către Duret, Monet și Dr. Viau sînt publicate în *Bulletin des Expositions*, II, Galeria de Artă Braun & Cie, Paris, 30 ianuarie — 18 februarie 1933.

7 **Venturi, L.:** *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris — New York, 1939, 2 volume. Al doilea volum conține 16 scrisori către Durand-Ruel (1877—1891) și 5 scrisori către O. Maus (1887—1897) Arhivele Galeriei Durand-Ruel de la Paris conțin și alte scrisori ale artistului.

Mărturii ale contemporanilor

8 **Alexandre, A.:** Prefață la catalogul vînzării la licitație Alfred Sisley, vezi 27.

Vezi și 21.

Biografii

9 **Duret, T.:** *Histoire des Peintres impressionnistes*, Paris, 1906. Capitolul despre Sisley oferă un rezumat biografic. Nu există o biografie completă a pictorului. Pentru alte detalii biografice vezi 2 și 7 (introducere de Venturi).

10 **Watson, F.:** *Sisley's Struggle for Recognition* în *The Arts*, februarie—martie 1921. Ilustrații.

Scanned with OKEN Scanner

11 **Graber, H.:** *Pissarro, Sisley, Monet, nach eigenen und fremden Zeugnissen*, Bâle, 1943. În legătură cu „metodele" acestui autor, vezi Cézanne, 22.

12 **Sisley, C.:** *Ancestry of Alfred Sisley* în *Burlington Magazine*, septembrie 1949.

Studii de stil

13 **Leclercq, J.:** *Alfred Sisley* în *Gazette des Beaux-Arts*, martie 1899.

14 **Bibb, B.:** *The Work of Alfred Sisley* în *The Studio*, decembrie 1899.

15 **Wilenski, H.R.:** *The Sisley Compromise*, în *Apollo*, ianuarie 1928.

16 **Reuterswaerd, O.:** *Sisley's „Cathedrals"* în *Gazette des Beaux-Arts*, martie 1952.

17 **Reidemeister, L.:** *Alfred Sisley, Die Brücke von Hampton Court* în *Die Kunst und Das schöne Heim*, 1956.

18 **Daulte, F.:** *Découverte de Sisley* în *Connaissance des Arts*, februarie 1957. Articol important cu 21 ilustrații excelente, din care 3 în culori.

19 **Cartier, J.A.:** *Sisley, le plus timide et le plus harmonieux des impressionnistes* în *Jardin des Arts*, iulie 1957.

20 **Wildenstein, G.:** *Un carnet de dessins de Sisley au musée du Louvre* în *Gazette des Beaux-Arts*, ianuarie 1959.

Vezi de asemenea 7 (introducere de Venturi) și 25.

Reproduceri

21 **Geffroy, G.:** *Sisley*, Paris, 1923. 23 planșe. Ediție nouă. Paris, 1927. 60 reproduceri bine realizate, dispuse la întîmplare. Autorul l-a cunoscut pe Sisley, dar textul său este alcătuit mai ales din comentarii ditirambice.

22 **Heilmaier, H.:** *Alfred Sisley*, în *Die Kunst für Alle*, 1930—1931.

23 **Besson, G.:** *Sisley*, Paris, f.d. 60 ilustrații bine realizate deși de format redus (Collection des Maîtres).

24 **Francastel, P.:** *Monet, Sisley, Pissarro*, Paris, 1939. Cîteva planșe excelente în culori (Skira).

25 **Colombier, P. du:** *Sisley au Louvre*, Paris—Bruxelles, 1939, 10 planșe reușite în culori, cu comentarii.

26 **Jedlicka, G.:** *Sisley*, Berna, 1949. Ilustrații de bună calitate deși de mici dimensiuni, dispuse cronologic.

26a **Daulte, F.:** *Les Paysages de Sisley*, Lausanne, 1961. Reproduceri bune, bine alese,

Vezi și 2, 9, 10, 16, 18, 20, 29, 30, 31.

Cataloage de expoziții

27 *Tableaux, Etudes, Pastels par Alfred Sisley*, Galeriile Georges Petit, Paris, 1 mai 1899. Cuvînt înainte de G. Geffroy și A. Alexandre, cîteva ilustrații. Catalog al vînzării Alfred

Scanned with OKEN Scanner

Sisley; familia pictorului a păstrat cîteva lucrări. Vezi 28.

28 *L'Atelier de Sisley*, Galeria Bernheim-Jeune, Paris, 1907 Introducere de A. Tavernier (vezi și 3), 24 tablouri, fără ilustrații.

29 *Pissarro, Sisley*, Marlborough Galleries, Londra, 1955. Prefață de A. Clutton-Brock, cronologie, 21 tablouri de Sisley, 10 ilustrații.

30 *Sisley*, Galeriile Durand-Ruel, Paris, 1957. Prefață de C. Roger-Marx, cronologie, 59 tablouri, 14 ilustrații.

31 *Alfred Sisley*, Berner Kunstmuseum, Berna, 1958. Cronologie de F. Daulte; 98 picturi, pasteluri și desene. 24 ilustrații. Cea mai importantă expoziție a lui Sisley la acea dată.

32 *Sisley*, P. Rosenberg Gallery, New York, 1961. Pentru o listă de expoziții mai completă, vezi 2.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

1874—1877
Argenteuil. Caillebotte şi Chocquet. Vînzări la licitaţie şi noi expoziţii. Pamfletul lui Duranty: „Noua pictură“ 5

1878—1881
Cafeneaua Le Nouvelle-Athènes. Renoir, Sisley şi Monet la Salon. Mari neînţelegeri. 47

1881—1885
Noi expoziţii şi divergenţe de păreri. Moartea lui Manet. Seurat, Signac şi Salonul Independenţilor. 75

1886
A opta şi ultima expoziţie impresionistă. Primul succes al lui Durand-Ruel în America. Gauguin şi Van Gogh. 109

După 1886 132

Apendice 172

Bibliografie 179

Bibliografie generală. 180

Bibilografia pictorilor. 200

BIBLIOTECA MUNICIPALĂ IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

În colecția
BIBLIOTECA DE ARTĂ
vor mai apărea:

Francesco de HOLLANDA
DIALOGURI ROMANE
CU MICHELANGELO

•

Giulio Carlo ARGAN
DE LA BRAMATE LA CANOVA

•

Lajos NEMETH
CSONTVÁRY

•

Abraham MOLES
ARTĂ ȘI ORDINATOR

•

Wilhelm von BODE
MAEȘTRII PICTURII
FLAMANDE ȘI OLANDEZE

•

Paolo SANTARCANGELI
CARTEA LABIRINTURILOR

•

Kazimierz MICHALOWSKI
CUM ȘI-AU CREAT GRECII ARTA

•

Werner HOFMANN
FUNDAMENTELE ARTEI MODERNE

•

Eugenio D'ORS
VIAȚA ȘI OPERA LUI GOYA

•

Max J.FRIEDLÄNDER
DE LA VAN EYCK LA BRUEGEL

Scanned with OKEN Scanner

REDACTOR : IRINA IONESCU
TEHNOREDACTOR : ELENA JUCU MIRESCU

BUN DE TIPAR : 15 IUNIE 1974
APĂRUT 1974
COLI DE TIPAR 10,5
PLANȘE TIPAR ADÎNC 30
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.036
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 16 200 + 20 + 140 EX. BROȘATE

TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA NR. 40 169
LA COMBINATUL POLIGRAFIC „CASA SCÎNTEII"
PIAȚA SCÎNTEII NR. 1
BUCUREȘTI — REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

122

Arte și civilizații

istoria impresionismului

...Oricare ar fi fost semnificația cuvîntului «impresionism» la origine, adevăratul său sens urma să fie formulat nu de către criticii ironici ci de pictorii înșiși. Așa se face că prima definiție a termenului a fost dată în cercul și cu consimțămîntul lor. O va propune un prieten al lui Renoir. «Impresioniștii se deosebesc de ceilalți pictori prin aceea că tratează un subiect pentru culoare și nu în sine.»

JOHN REWALD

vol. I—II Lei 28

Scanned with OKEN Scanner